DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

ACHTER JAHRGANG

DRITTER QUARTALSBAND

BAND XXXI

VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1908—1909

INHALT

Seite

Richard Batka, Engelbert Humperdinck 3
Eugen Schmitz, Siegfried Wagner 21
Hermann von Andreae, Beiträge zur Frage eines einheitlichen Klavierunterrichts 67. 152
Hermann Stephani, Händels „Judas Makkabäus“ 79
Fritz Volbach, „Judas Makkabäus“ von Händel. Neues Textbuch von Hermann Stephani 85
Hermann Erler, Richard Wagners Wünsche für die erste Aufführung des „Lohengrin“ am Dresdener Hoftheater 89
José Vianna da Motta, Hans von Bülows Briefe, herausgegeben von Marie von Bülow 92
Jean d'Udine, Die Rolle der Gemütsbewegung, des Schaffensdranges und der Eingebung bei der Entstehung eines Kunstwerkes 131
Ernst Holzer, Ein vergessener schwäbischer Musiker (Johann Christoph Kienlen) 145
Richard Hohenemser, Joseph Haydn als Instrumentalkomponist. . . . 195. 327
Hans Scholz, Brief des seligen Vater Haydn an seinen Freund Mozart im Himmel 206
Georg Schünemann, Ein Skizzenblatt Joseph Haydns 211
Alfred Schnerich, Haydns Maria Zeller Messe. Zur Errichtung des Haydn-Denkmals in Maria Zell 223
Wilhelm Altmann, Die beiden kürzlich erstmalig veröffentlichten Violinkonzerte Joseph Haydns 227
Max Unger, Joseph Haydn und August Wilhelm Iffland 232
Oscar Wappenschmitt, Die Durchführung im ersten Satz von Haydns „Militärsymphonie“ 243
Alfred Mello, Joseph Haydns Klaviersonaten 251
Albert Kopfermann, Zur Veröffentlichung des Haydnschen Flötentrios . . . 256
Ferdinand Scherber, Das Haydn-Museum in Wien 257
Zum 45. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Stuttgart 263
Richard Schaukal, Zur „Elektra“ 299
Julius Kapp, Erinnerungen an Hans von Bülow von Laura Rappoldi-Kahrer. Mit unveröffentlichten Briefen Liszts und Bülows 305
Ernst Wolff, Ein unveröffentlichter Brief von Felix Mendelssohn Bartholdy an Sigismund Neukomm 338
Franz Kuhn, Zur Melodieschutz-Frage. 344
Richard Specht, Von der Wiener Haydn-Zentenarfeier 346
Oscar Schröter, Das 45. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Stuttgart (2. bis 6. Juni 1909) 351

Revue der Revueen 35. 97. 164. 319. 357
Besprechungen (Bücher und Musikalien) 40. 102. 169. 361
Anmerkungen zu unseren Beilagen 64. 128. 192. 260. 324. 388

INHALT

Kritik (Oper)

Seite

Amsterdam 108. 367
Antwerpen 108
Barmen 367
Berlin 108. 175. 367
Braunschweig 175
Bremen 45. 175. 368
Breslau 108
Brüssel 45. 175
Budapest 45. 176
Dessau 46. 368
Dresden . . 46. 109. 176. 368
Düsseldorf 46. 369
Elberfeld 47. 369
Essen a. R. 109
Frankfurt a. M. . 47. 109. 369
Genf 109
Gotha 369
Hannover 176
Halle a. S. 176
Karlsruhe 177
Köln . . . 47. 109. 177. 370
Königsberg 47. 370
Kopenhagen 109
Leipzig 370
London 47
Lübeck 371
Luzern 48
Madrid 109
Magdeburg 48. 371
Mainz 177
Mannheim 48. 371
Monte Carlo 177
München 48. 371
New York . . . 49. 110. 372
Nürnberg 178
Paris 111. 372
Prag 112. 372
Riga 179
Rostock 372
St. Petersburg 179
Schwerin i. M. 49
Stockholm 49
Straßburg i. E. 49
Stuttgart 50. 179
Warschau 50
Weimar 112
Wien 50. 112
Wiesbaden 373
Würzburg 373
Zürich 373

Kritik (Konzert)

Seite

Aachen 179. 374
Agram 374
Amsterdam 113. 375
Antwerpen 113. 375
Athen 113
Basel 114
Berlin . . . 51. 114. 180. 375
Bonn 376
Boston 182. 377
Braunschweig 183
Bremen 55. 183
Breslau 118. 377
Brüssel 55. 183
Budapest 55. 184
Buenos Aires 118
Dessau 378
Dortmund 119. 378
Dresden . 56. 119. 184. 378
Düsseldorf 56. 378
Elberfeld 57. 379
Essen a. R. 120
Frankfurt a. M. . 57. 120. 185. 379
Genf 120
Halle a. S. 185
Hamburg 379
Hannover 185
Heidelberg 121
Johannesburg . . . 57. 185
Karlsruhe 186
Kassel 186
Koblenz 186
Köln . . . 57. 121. 186. 380
Königsberg 58. 380
Kopenhagen 121
Krakau 380
Leipzig 58. 122. 380
Lemberg 382
London 123
Luzern 58
Magdeburg 59. 382
Mainz 187. 382
Manchester 187. 383
Mannheim 59. 383
Moskau 123. 187
München . . 59. 124. 188. 383
Münster 384
New York 60
Nürnberg 189
Paris 60. 189. 384
Philadelphia 124
Posen 385
Prag 125. 385
Preßburg 385
Riga 61
St. Petersburg 190
Schwerin i. M. . . . 126. 386
Stettin 386
Stockholm 126
Straßburg i. E. 61
Stuttgart 62. 191
Tsingtau 126
Warschau 62
Weimar 191
Wien 63. 127
Wiesbaden 63. 386
Zerbst 387
Zürich 387

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM III. QUARTALSBAND DES ACHTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1908/9)

Aachener Städtischer Gesangverein 51.
Abadie, Geneviève, 61.
Abeille, J. Ch. L., 150.
Abel, Ludwig, 175. 372.
Abendroth, Hermann, 355. 371.
Abendroth, Irene, 380.
Abott, Bessie, 178.
Abt, Franz, 151.
Adam, Adolphe, 175. 370. 372.
Adamian, Eugenie, 185.
Adamian, Helene, 185.
Adamowski-Trio 377.
Adela, Margarete, 56.
Aderer, Adolphe, 111.
Adler, Guido, 347.
Afferni, Ugo, 63. 386.
Aichele, Richard, 47. 380.
Akté, Aino, 178.
d'Albert, Eugen, 13. 48. 62. 108. 181. 367. 371.
Albert, Fürst v. Monaco, 177.
Alexanian (Cellist) 61.
Allard (Sänger) 111.
Allen, B., 186.
Allen, Perceval, 123.
Altchewsky (Sänger) 178.
Alten, Bella, 380.
Altmann, Arthur, 58.
Altmann-Kuntz, Margarete, 62. 190. 383. 384.
Ambros, A. W., 103. 104.
Amsterdamer a cappella-Chor 61.
d'Andrade, Francesco, 189. 373.
Andreae, Volkmar, 263. 324. 353. 355. 387.
Anger (Düsseldorf) 57.
Anselmi (Sänger) 110. 178. 179.
Ansorge, Conrad, 118. 125. 191. 263. 324. 353.
Anthes, Georg, 45. 46.
Anthony, Charles, 182.
Apel und Laun 24.
dell'Aqua, E., 386.
Araja, Francesco, 123.
Arányi (Sänger) 46. 176.
Archangelski, Alexander, 187.
v. Arco, Ludwig Graf, 147.
Arens 355.
Arensky, Anton, 188. 378.
Aristophanes 4.
Arlberg, Hjalmar, 55.
Arndt, W., 260.
Arnoldson, Sigrid, 49. 175. 179.
Artaria, Franz, 348.
Artaria & Co. 259.
Artôt de Padilla, Lola, 56.
Aschaffenburg, Alice, 186.
Attenhofer, Karl, 59.
Auber, D. E, 7. 12.
Auer, Leopold, 188. 191.
Aulin, Tor, 126.
Aulin-Quartett 126.
Austin, Stephane, 385.
Avani-Carreras, Maria, 183. 376. 385. 386.
Avenarius, Ferdinand, 64.
Averkamp, Anton, 61.
Babrik, Janós, 123.
Bach, Christian, 197.
Bach, Johann Sebastian, 6. 7. 40. 51. 52. 53. 56. 57. 58. 61. 62. 103. 105. 106. 115. 119. 120. 121. 122. 123. 126. 127. 169. 179. 180. 185. 186. 187. 189. 191. 196. 209. 223. 309. 313. 332. 342. 366. 374. 375. 378. 379. 380. 382. 383. 384. 385. 386.
Bach, K. Ph. E., 22. 40. 122. 125. 196. 198. 252. 253. 364.
Bachgesellschaft, Pariser (Société J.-S. Bach), 61. 190.
Bach-Verein (Heidelberg) 121.
Bach-Verein (Karlsruhe) 186.
Bach-Verein (Leipzig) 381.
Bachmann, Hermann, 368.
Bachmann, Walter, 184.
Bächtold, J., 92.
Backer-Gröndahl, Fridtjof, 116. 117.
Backhaus, Wilhelm, 53. 56. 59. 120. 123. 191. 381. 386.
Bader, K. A., 339.
Bahling, Hans, 48.
Bailey-Apfelbeck, M. L., 181.
Balakirew, Mili, 125. 188. 385.
Baldamus, G., 59.
Baldszun, Georg, 186.
Banasch, R., 176.
Band, Erich, 50. 179. 324 (Bild). 351. 355.
Bandmann, Toni, 72.
v. Bandrowski, Alexander, 380.
Barblan, Otto, 121.
Barcevicz (Geiger) 62.
Baré, Konzertmeister, 46.
Barnay, Lolo, 181.
Barrée, Julius, 176. 185.
Barrel, Felix, 110.
Bartholdt, Frieda, 373.
Bärtich, R., 184.
Bärtich-Trio 184.
Bartók, Béla, 56.
Bartolini, Kardinal, 226.
Bartolozzi, F., 259.
Bartsch, Marie, 371.
v. Bary, Alfred, 368.
de Bary (Sängerin) 126.
Batka, Richard, 29. 50. 177. 368.
Batchelder, Grace, 57.
Battistini, M., 50. 179.
Baudelaire, Ch., 43.
Bauer, Harold, 187.
Bauer, Theo, 184.
Baum, Karl, 45. 175.
v. Baußnern, Waldemar, 191. 263. 324 (Bild). 353.
Bayer, Josef, 49.
de Beaumarchais, P. A. C., 26. 47.
Bechstein, Hans, 175.
Beck, Ellen, 376.
Becker, Gottfried, 373.
Becker, Hugo, 52. 184. 380. 386.
de Beer, Pierre, 57.
de Beer-Lomelino, Mrs. (Pianistin), 57.
Beer-Walbrunn, Anton, 60.
Beesley, Mrs., 305. 310. 313. 314. 316.
van Beethoven, Ludwig, 6. 7. 16. 17. 40. 41. 42. 44. 52. 53. 54. 55. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 94. 103. 113. 114. 117. 119. 120. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 143. 148. 179. 180. 181. 182. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 191. 195. 196. 209. 222. 224. 243. 251. 253. 254. 256. 257. 291. 302. 307. 309. 313. 315. 316. 317. 327. 330. 335. 342. 361. 363. 374. 375. 376 (B.-Fest in Bonn). 377. 378. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387.
Beethovenhaus, Verein (Bonn), 377.
Behm, Eduard, 54.

Behrend, William, 347.
Beidler, Franz, 187.
Beier, Franz, 186.
Bekker, Paul, 93. 94.
Beljajew, P., 188. 190.
Bellenot, Philippe, 178 („Naristhé". Uraufführung in Monte Carlo).
Bellincioni, Gemma, 108.
Bellini, Vincenzo, 372.
Bellwidt, Emma, 118.
Bemmer, Prof., 114.
Bender, Paul, 188. 372. 373. 377.
Bendix, Max, 115.
Benet, John, 363.
Bennett, William Sterndale, 126. 313.
Benser-Bruhn, Greta, 378.
Bentwich, M., 116.
Berber, Felix, 59.
Berber-Quartett 121.
Berg, Marie, 117
Berger, Albrecht, 47.
Berger (Sänger) 126.
Bergmann, Gustav, 50.
Bergmann, Hans, 176.
Berlioz, Hector, 51. 58. 62. 113. 116. 124. 126. 127. 180. 186. 187. 189. 190. 378. 382.
Berneker, Constanz, 58.
Bernouilli, E., 81.
Bertuch, F. J., 232.
Bertwistle (Sänger) 186.
Besch, Otto, 58.
Beyer, Robert, 376.
Bezecný, Emil, 104.
Biden, Sidney, 384.
Bieler, August, 183.
Bierbaum, O. J., 48.
Binchois, Gilles, 363.
Binder, Karl, 112.
Binet 160.
Birkholz, M., 176.
Birnbaum-Radwaner, Amalie, 117.
Bischoff, Hermann, 62. 124.
Bischoff, Johannes, 367. 368.
v. Bismarck, Otto, 284.
Bizet, Georges, 42. 58. 109. 112. 115. 186. 369.
Blaremberg 188.
Bläser-Vereinigung (Köln) 377.
Bläser-Vereinigung (München) 124.
Blaß, Robert, 49.
Blech, Leo, 8. 9. 13. 45. 47. 51. 112. 177. 367. 368. 369. 370. 373.
Bletzer, Margarethe, 59.
Bleyle, Karl, 55. 127.
Blitar, Maria, 118.
Blockx, Jan, 111.
Blume, A., 183.
Blume, Else, 47.
Blume (Pianistin) 186.
Blumenfeld, Felix, 179. 190.
Blumenthal, Helene, 369.
Blumer, Fritz, 62.
Blüthner 75.
Bodanzky, Artur, 125.
Bogdanowitsch, A., 187.
Boehe, Ernst, 59. 188. 264. 324. 354.
Boehm, Ad. P., 379.
Boehm-van Endert, Elisabeth, 369. 378.
Böhme, Magnus, 102.
du Bois-Reymond, R., 72.
Bökemann, Anna, 126. 127.
v. Bojanowski, Geheimrat, 147.
Boelen, Berta, 55.
Bölling, Grete, 55.
Boëllmann Léon, 379.
v. Bolska, Adelaide, 191.
Boltenhagen (Sänger) 372.
Bolz, Oskar, 371.
Bonnet, Joseph, 52.
Bononcini, G. B., 103.
Boepple, Paul, 103.
Borchers, Henny, 8.
Borchers (Sänger) 91.
Borgo, Agnès, 190.
de Born (Dirigent) 375.
Boerner, C. G., 89.
Bornträger, F., 120.
Borodin, A., 123. 188. 378. 380.
Boronat, O., 179.
Boruttau, A. J., 125.
Bos, C. V., 52. 180.
Bosetti, Hermine, 47. 187. 188. 370.
Bossi, Enrico, 184.
Bote, Ed., & Bock, G., 344.
Bötel, Bernhard, 175.
Botstiber, Hugo, 348.
Bouvet (Sänger) 177.
Brackenhammer, Johanna, 369.
Brahms, Johannes, 4. 40. 51. 52. 55. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 94. 103. 105. 115. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 173. 174. 181. 182. 183. 185. 186. 187. 188. 189. 191. 209. 256. 314. 353. 374. 375. 377. 378. 379. 380. 381. 383. 386.
Brahms-Verein (Moskau) 123.
Brambach, Joseph, 59.
van den Brandeler, Henriette J., 43.
Brandes, Margarete, 48.
Brandt, Prof., 382.
Brandt'scher Gesangverein (Magdeburg) 59. 382.
Brase, Fritz, 384.
Brauer, Max, 186.
Braun, Clemens, 184.
Braun (Königsberg) 380.
Braune 70.
Braunfels, Walter, 179 („Prinzessin Brambilla". Uraufführung in Stuttgart). 264. 324 (Bild). 352. 371.
Breest, Ernst, 181.
Breidenstein, Rudolf, 378.
Breithaupt, R. M., 68. 78. 157. 159.
Breitkopf, Joh. G. Im., 227.
Breitkopf & Härtel 10. 92. 105. 172. 196. 211. 227. 231. 237. 254. 256. 260. 305. 363. 370.
Bremer, Anni, 382.
Brenet, M., 364.
v. Brennerberg, Irene, 186.
Brentano, Bettina, 41.
Bret, Gustave, 106.
Bretagne, Pierre, 190.
Breuer, Hans, 373.
Bréval, Lucienne, 177.
Briesemeister, Otto, 373.
Briggs, Rawdon, 383.
Brinkmann, Rudolf, 47.
Brockhaus, F. A., 338.
Brockhaus, Max, 11. 22. 64.
Brode, Max, 58. 380.
Brodersen, Friedrich, 49. 372.
Brodsky, Adolf, 187.
Brodsky-Quartett 187. 383.
Brogi, Renato, 115.
v. Bronsart, Hans, 317.
v. Bronsart, Ingeborg, 368 („Die Sühne". Uraufführung in Dessau).
Bronsgeest, C., 368. 382.
Bruch, Max, 4. 6. 40. 51. 113. 115. 116. 117. 183.
Bruch, Wilhelm, 189.
Bruck, Boris, 177.
Bruckner, Anton, 51. 57. 60. 61. 62. 120. 125. 127. 184. 185. 188. 208. 361. 380. 383. 387.
Bruneau, Alfred, 58.
Bruntsch, Margarete, 177. 186.
Bulle, Heinrich, 324.
v. Bülow, Cosima, 133.
v. Bülow, Hans, 7. 42. 92ff (H. v. B.: Briefe, herausgegeben von Marie v. B.). 305ff (Erinnerungen an H. v. B. von Laura Rappoldi-Kahrer). 324 (Bild). 388.
v. Bülow, Marie, 92ff (Hans v. Bülow: Briefe, herausgegeben von M. v. B.). 388.
Bulytschew, W. A., 123.
v. Bunsen, Chr. Karl Josias Frhr., 340.
Burchard-Hubenia, Olga, 45.
Bürde-Ney, Jenny, 91.
Burger-Mathys, Marie, 59.
Burgmaier, Lisa, 191.
Burmester, Willy, 57. 183. 189. 386.

Burns, Robert, 188.
Burrian, Karl, 176. 373.
Buschbeck, Hermann, 372.
Busoni, Ferruccio, 53. 54. 184. 379. 380.
Bussard, Hans, 177.
Büttner, Max, 186.
Buxtehude, Dietrich, 190.
Byron, Lord, 179.
Caccini, Giulio, 104.
Cäcilien-Gesangverein (Frankfurt a. M.) 185.
Cahier, Mme. Charles, 46. 346. 380.
Cahnbley, E., 119.
Cahnbley-Hinken, Tilly, 62. 119. 190. 381. 386.
Caldara, Antonio, 364.
Calderon 6.
Calvé, Emma, 182.
Campanini 372.
Carelli (Sängerin) 178.
Carpi (Sänger) 179.
Carré, Albert, 111. 112.
Carré, Marguerite, 178.
Carré, Michel, 372.
Carreño, Teresa, 113. 180. 182. 189. 385. 386.
Caruso, Enrico, 49. 111. 372.
Casals, Pablo, 57. 61. 120. 187.
Casals-Suggia, Guilhermina, 61.
Casper, Julius, 181.
Cassella (Komponist) 58. 61.
Catellani 118.
Catellani-Quartett 118.
Catterall, Arthur, 187. 383.
Cavalieri, Lina, 179.
Cazeneuve, H., 113.
Chabrier, Emanuel, 183.
Chadwick, G. W., 182.
Chaigneau, Schwestern, 190.
Chaigneau-Trio 190.
Chaliapine, Feodor, 178.
Chamberlain, H. St., 17.
Chaminade, Cécile, 125. 182.
Chapi, Ruperto, 110.
Charpentier, Gustave, 125.
Chateaubriand 111.
v. Chavanne, Irene, 369.
v. Chelius, Oskar, 183.
Chenal (Sängerin) 178.
Cherubini, Luigi, 47. 60. 108. 126. 146. 338. 339.
Chevillard, Camille, 189. 190. 384.
Chilesotti, Oscar, 347.
Chopin, Frédéric, 53. 54. 57. 59. 105. 117. 118. 119. 123. 183. 188. 189. 309. 310. 314. 316. 317. 376. 377. 380. 381. 386.
Chrysander, Friedrich, 81. 82. 83. 85. 86. 87. 88. 103. 106. 185. 382.
Clarus, Max, 183.
Clasing, Joh. H., 81.
Clement, Fr., 149.
Clementi, Muzio, 251.
Clementz, Margarete, 181.
Coates, Albert, 369.
Cohn, Isidor, 187.
Collin, Emmy, 385.
Colonne, Edouard, 61. 113. 190.
Conrad, Albert, 370.
Conrat, Hugo, 201.
Conus, Julius, 123.
Conze, Johannes, 378.
Copony, Hans, 383.
Cordes, Sofie, 50.
Corelli, Arcangelo, 386.
Cornelius, Peter, 47. 127. 177. 189. 374.
Cortolezis, Fritz, 49. 60. 124.
Cortot, Alfred, 61. 120.
Cossmann, Bernhard, 174.
Coßmann, Carl, 48.
Couperin, François, 51.
Courtier 160.
Cramer, Anna, 55. 61.
Cramer, K. Fr., 253.
Cratz, C. E., 114.
Crick-Sicks, 387.
Croce, Giovanni, 380.
Croër (Wien) 385.
Croiza (Sängerin) 45.
Crommelin (Sängerin) 375.
Cronberger, Wilhelm, 175.
Cuelenaere (Geiger) 61.
Culp, Julia, 52. 56. 58. 63. 121. 122. 179. 183. 184. 185. 188. 375. 381. 385. 386.
Curci, Alberto, 58.
Curschmann, K. F., 151.
Czerny, Karl, 48.
Czerwonky-Quartett 182.
Czyzowski (Dirigent) 380.
Dabrowski, M., 62.
Dachs, Josef, 307. 318.
Dahm, Sofie, 379.
Dalcroze-Faliero, Nina, 190.
Dalmorès, Charles, 111.
Dambois (Cellist) 119.
Damenchorverein, Ungarischer, 184.
Damrosch, Walter, 60.
Dance, G., 388.
Dante Alighieri 189.
Dargomyski, Alexander, 178.
Dauriac, Lionel, 133.
David, Félicien, 121.
David, Ferdinand, 343.
Davidoff, Karl, 174.
Davis, D. S., 376.
Dawison, Max, 49. 367.
Dawson, Frederick, 383.
Debussy, Claude, 40. 54. 56. 58. 59. 60. 119. 374.
Dehmel, Richard, 380.
Dehmlow, Hertha, 378.
Deiters, Hermann, 257.
Delius, Frederick, 42. 125.
Delmas, J. F., 177.
Delune, Louis, 384.
Delune, Frau (Cellistin), 384.
Denys, Thomas, 119. 186. 187.
Déri (Sänger) 45.
Derschanowsky, Wladimir, 123.
Dervillers (Sängerin) 375.
Desormeaux (Komponist) 364.
Dessoff, Gretchen, 120.
Dessoir, Susanne, 52. 57. 183. 189.
Destinn, Emmy, 49. 372.
Devrient, Eduard, 339. 342.
Dick, Johanna, 121.
Dickenson, Mary, 55.
Didur, A., 380.
Dies, A. K., 211. 233. 257.
Dietrich, F., 179.
Dietz, Johanna, 379.
Dippel, Andreas, 49. 110.
v. Dittersdorf, Karl, 123.
Dittrich, Rudolf, 346.
v. Dohnanyi, Ernst, 52. 58. 115. 126. 184. 189. 375. 385.
Dohrn, Georg, 118. 377.
Donizetti, Gaëtano, 48. 190. 370. 372.
Doraul (Sänger) 175.
Doret, Gustave, 109.
Dorner, Hans, 189.
Doerper, Käthe, 184.
Dossow, Marie, 47.
Dotzauer, Friedrich, 174.
Drangosch, Ernst, 119.
Draeseke, Felix, 184. 308. 361.
Drill-Orridge, Theo, 63.
Dropiowski, J. M., 380.
Droescher, Georg, 108.
Drosdow, Wladimir, 191.
Droucker, Sandra, 385.
Dubel, Yvonne, 178.
Ducasse, Roger, 190.
Dufay, Guillaume, 363.
Dukas, Paul, 60. 62. 124. 189.
Dumas, Alexandre, 18. 367.
Duncan, Isadora, 125.
Dunstable, John, 363.
Duphly 51.
Duport, Louis, 174.
Dupuis, Sylvain, 45. 55. 183.
Durant, Kapellmeister, 55. 183.
Durigo, Ilona, 59. 381.
Durosoir, Lucien, 52. 58.
Dussek, J. L., 40. 338.
Dustmann, Marie Luise, 192 (Bild).
Dux, Claire, 47. 177.
Dvořák, Anton, 42. 58. 63. 115. 123. 179. 187. 191. 368 („Die Teufelskäte." Deutsche Uraufführung in Bremen). 374. 380. 385. 386.

van Dyck, Ernest, 177.
Eames, Emma, 49.
Ebeling-Filhus, E. B., 18.
Eckhard, Walter, 114.
Eckhard (Sänger) 180.
Eckschläger 151.
Egenieff, Franz, 55.
Egger, Max, 127.
Ehlers, Paul, 355.
Ehlert, Louis, 306. 309. 310.
v. Ehrenfels, Christian, 46.
Ehrlich, Mathilde, 367.
Eibenschütz, Riza, 46.
Eichberger (Sänger) 91.
Eichler, Hanns, 48.
Eichholz, Vera, 370.
Eickemeyer, Willy, 119.
Eilers, G., 192.
Eisner, Bruno, 56. 117.
Eitner, Robert, 145. 147.
Elb, Margarete, 48.
Eldering, Bram, 58. 187.
Elgar, Edward, 43. 62. 121. 125. 187. 377.
Elman, Mischa, 125.
Eneri, Irene, 188. 191.
Engelhardt, Leonor, 387.
Engelmann (Harfenist) 385.
Engell, Birgit, 374.
Engert, F., 57.
Englerth, Gabriele, 59.
Englmann, Dr., 258.
Enna, August, 123.
Epstein, Lony, 57.
Erb, Karl, 371.
Erb, M. J., 50.
Erdös (Sänger) 176.
Erler-Schnaudt, Anna, 184. 379. 381. 383.
Ernst, H. W., 52. 380.
Ertel, Paul, 381.
Eschenburg 83.
Eschment, Maria, 58.
Esterhazy, Fürst, 231. 233. 254. 258. 260.
Ethofer, Rosa, 177.
van Eweyk, Arthur, 114. 180. 384. 385. 386.
Falken, Maryla, 46.
Fall, Leo, 371.
Farrar, Geraldine, 372.
Fasch, Joh. Fr., 197. 364.
Fasch, K. Fr. Chr., 341.
Faßbaender, Peter, 48. 59.
Fati-Canti (Sänger) 50.
Fay, Maude, 373.
Feinhals, Fritz, 176.
Feist, Gottfried, 385.
Felser, Frida, 47. 177.
Feltzer, Willem, 181.
Fenten, Wilhelm, 371, 378, 383.
Ferchland-Borghammer, Helene, 59.
Ferir 182.
Fernandez, Amalio, 110.
Ferrari, Gabrielle, 178 („Le Cobzar". Uraufführung in Monte Carlo).
Fest, Max, 381.
Feszler, Géza, 373.
Fétis, F. J., 145.
Feuge, Emilie, 387.
Février, Henri, 190.
Fiebiger, Erna, 371.
Fiedler, Max, 182. 379.
Fiege, Rudolf, 17.
Field, John, 40.
v. Fielitz, Alexander, 53.
Fink, Mizzi, 114.
Fischer, Alfred, 58. 371.
Fischer, Joh. Martin, 234. 235.
Fischer, Otto, 67. 68. 70. 71.
Fischer, Richard, 59. 126. 191. 384.
Fischer-Maretzki, Gertrud, 126. 180.
Fitelberg, Gregor, 62. 382.
Fitzner-Quartett 346.
Fladnitzer, Luise, 370.
v. Fladung, Irene, 49.
Flaubert, Gustave, 300. 301.
Fleisch, Maximilian, 120. 379.
Flesch, Carl, 59. 113. 387.
Flith, Elsa, 384.
Flockenhaus, Ewald, 379.
Flohr, Hubert, 57.
Flury, Alfred, 121.
Fodor (Sängerin) 46.
Fontane, Theodor, 43.
Forchhammer, Ejnar, 110. 373.
Forena, Ellen, 117.
Forst, Grete, 117. 369.
Förstel, Gertrud, 372.
Forster, Chr., 364.
Förster, Hermine, 47. 369.
Förster, J. B., 379.
Forster-Larrinaga, Robert, 117.
Foth (Flötist) 385.
Franck, César, 58. 62. 111. 113. 115. 120. 121. 178. 189. 190. 191. 381.
Franck, R., 186.
Frank, Fr., 176.
Franke, F. W., 56. 119. 187. 382.
Robert Franz-Singakademie (Halle) 185.
Franz, Anita, 370.
Frauenlob, Heinrich, 107.
Fredrich-Höttges, Vally, 118.
Freiburg, Otto, 49.
Freny (Sänger) 91.
Freudenberg, Günther, 116. 117.
Freund-Mott, Irmingard, 118.
Frey, Emil, 114. 177.
Freytag, Otto, 62. 191.
Fricke, August, 192 (Bild).
Fridrichowicz, Agnes, 180.
Fried, Oskar, 116.
Friedberg, Karl, 186. 354.
Friede, Richard, 58.
Friederike Wilhelmine Caroline, Königin, 147.
Friedheim, Arthur, 189.
Friedländer, Ernst, 145.
Friedländer, Max, 151. 347.
Friedman, Ignaz, 56. 124. 380.
Friedrich Wilhelm II., König, 41.
Friedrich Wilhelm III., König, 41.
Friedrich, Elsbeth, 170.
Frischen, Josef, 116. 181. 185.
Froberger, Joh. Jak., 105. 346.
Frodl, Karl, 62.
Fröhlich, Alfred, 47.
Frommer, Paul, 47.
Fuchs, Albert, 119. 378.
Fuchs, Aloys, 224. 227. 256.
Fuchs, Anton, 372.
Fuchs, Joh. Nep., 370.
Funk, Therese, 119. 186.
Fux, J. J., 346. 364.
v. Gabain, Anna, 116.
Gade, N. W., 119. 122.
Gaillard, Fritz, 379.
Gallus (siehe Mederitsch) 258.
Galston, Gottfried, 113.
Galuppi, Baldassare, 380.
Galvani (Sängerin) 372.
Ganswindt, Freya, 116.
Gardner, Mrs., 182.
Gareis, Josef, 47.
Gärtner, Heinrich, 47.
Gärtner, Maria, 367.
Gaertner, Walter, 370.
Gastellani (Impresario) 372.
Gatscher, Paula, 55.
Gatteaux 259.
Gatti-Casazza, Giulio, 49. 110.
Gaule, Th., 383.
Gebhardt, Hans, 62.
Geiße-Winkel, Nicolaus, 373.
Gellée, Andrée, 61.
Gemischter Chor (Tsingtau) 126.
Gentner, Karl, 47.
Gentner-Fischer, Else, 47.
v. Genzinger, Marianne, 254.
Gérardy, Jean, 378.
Gerhard, H., 386.
Gerhardt, Elena, 56. 58. 59. 379.
Gerhäuser, Emil, 179.
Gernsheim, Friedrich, 4. 116. 119. 181.
Gervinus, G. G., 87.
Gesangverein, Akademischer (Heidelberg), 121.
Gesterkamp, Jan, 52.
Gewandhaus-Quartett 122.
Geyer, Stefi, 59.
Geyer-Dierich, Meta, 180. 385.
Gibson, Dr., 80.

Giehne, H., 79.
Gille, Victor, 54.
Gillmann, Max, 49.
Gilly (Sänger) 178.
Giordani, Giuseppe, 380.
Giorgone 301.
Glasenapp, C. Fr., 26. 28.
Glazounow, Alexander, 127. 188.
Glazounow, K., 123.
Glière, Reinhold, 123.
Glinka, Michael, 123.
Gluck, Chr. W., 103. 116. 125. 126. 169. 175. 177. 348. 370. 374.
Göbel, Eduard, 371.
Godard, Benjamin, 109. 372.
Godecki, T., 50.
Godefroid, Felix, 185.
Godowsky, Leopold, 56. 186. 187. 385.
Gogol, Nikolaus, 179.
Göhler, Georg, 94. 186.
Goldenweiser, A., 123.
Goldmark, Carl, 58. 125. 187. 367. 373.
Goldschmidt, Hugo, 169.
Goldschmidt, Paul, 384.
Göllrich, Josef, 48.
Goodrich, Wallace, 182.
van Gool, Marcel, 52. 180.
Goritz, Otto, 372.
Gorki, Maxim, 178.
van Gorkom, Jan, 183.
Gorn, Kurt, 381.
Gorter, Albert, 49.
Goethe, Johann Wolfgang, 3. 5. 6. 22. 41. 112. 147. 151. 180. 291. 303. 386.
Gotthelf, Felix, 264. 324. 354.
Goetz, Hermann, 49. 176.
Goetz-Levy, Gina, 114.
Götze, Marie, 180. 370.
Götzl, Anselm, 50.
Gouvy, Théodore, 59.
Grandaur 147.
Granichstaedten, B., 109.
Grasnick, F. A., 256.
Graun, Joh. Gottlieb, 364.
Graun, Karl Heinrich, 364.
Graupner, Christoph, 197. 364.
v. Gravenreyth, Baronesse, 147.
Gregor, Hans, 367.
Gregor, Josef, 347.
Grell, E. A., 361.
Grétry, A. E. M., 338.
Gretschaninow, Alexander, 188. 385.
Gretschel 75.
Greulich, Carl, 385.
Grieg, Edvard, 57. 58. 59. 116. 119. 123. 180.
Griesinger, G. A., 211. 212. 233. 260.
Grigorowitsch, K., 123.
Grimm, E., 48.
Grimm, Gebrüder, 8. 24. 176.
Griswold, Putnam, 52. 108.
Grosch, Georg, 180. 381.
Großmann, Max, 376.
Grotrian - Steinweg Nachfolger 183.
Grove, George, 145. 339.
Grumbacher-de Jong, Jeannette, 114.
Grümmer, Paul, 385.
Grünfeld, Alfred, 386.
Grünfeld-Novacek-Quartett 56.
Grüning, Wilhelm, 47.
Grünwald, Richard, 122.
Gruselli-Böer, Alice, 176.
Grützmacher, Friedrich, 58.
Guerra, Balletmeister, 176.
Guidé, Direktor, 45.
Gumpert, Julian, 379.
Gumprecht, Otto, 307.
Gunsbourg, Raoul, 177. 178. („Le vieil Aigle". Uraufführung in Monte Carlo)
Günther, Felix, 107.
Gunther, Theodor, 369.
Günzburg, Mark, 184.
Gura, Hermann, 182.
Gurlitt, Manfred, 52.
Gürzenich-Quartett 58. 121.
Guszalewicz, Alice, 110.
Gutenbrunn 388.
Gutheil-Schoder, Marie, 51. 63. 350. 370.
Guzewski, Adolf, 62.
de Haan-Manifarges, Pauline, 375. 378.
Haas, Fritz, 190.
Haas, Joseph, 106. 174. 263. 324 (Bild). 353.
Haas, Max, 371.
Haasters-Zinkeisen, Anna, 57.
Habert, Joh. Ev., 44.
Haböck, Franz, 347.
Hadley, Henry, 177 („Safié." Uraufführung in Mainz).
Hadwiger, Alois, 109. 369.
Hagel, Richard, 122. 370. 381. 382.
Hagen, Adolf, 119. 184.
Hagen, Ottfried, 124.
Hahn, Reynaldo, 61.
Hahn, Uta, 59.
v. Haken, Max, 184.
Halir, Carl, 383.
Halir-Quartett 115. 181. 377.
Hallé, Charles, 383.
Hallwachs, C., 186.
Hammacher, Erich, 187.
Hammer (Sänger) 126.
Hammerstein, Martha, 176.
Hammerstein, Oskar, 110. 111.
Händel, G. F., 40. 52. 57. 79ff (H.s „Judas Makkabäus"). 103. 106. 107. 126. 169. 185. 187. 188. 190. 291. 341. 379. 380. 382. 385. 386. 387.
Haendel, Margarete, 116.
Handl, Jacob, 103. 104.
Hannemann 75.
Hans-Zöpffel, Annie, 177.
Hansen, Peter, 379.
Hansen, Robert, 185.
Hanslick, Eduard, 40. 94.
Harder, Lucie, 54.
Harder, Knud, 263. 324 (Bild). 352.
Hardy, T., 259.
Hare, Amy, 54. 124.
Harrison (Manchester) 383.
Hartmann, Domkantor, 3.
Hasché (Sänger) 180.
v. Hase, H., 237.
Haeser, Georg, 114.
Hasselmans, Louis, 61. 190. 384.
Haßler, Alfred, 55.
Haug, G., 59.
Hausburg, Konrad, 380.
v. Hausegger, Friedrich, 17.
v. Hausegger, Siegmund, 21. 44. 57. 124. 355. 379.
Hausmann, Robert, 341.
Haydn, Joseph, 3. 57. 58. 59. 60. 61. 116. 120. 122. 123. 126. 128. 173. 181. 183. 184. 186. 187. 188. 191. 195ff (J. H. als Instrumentalkomponist I.). 206ff (Brief des seligen Vater H. an seinen Freund Mozart im Himmel). 211ff (Ein Skizzenblatt J. H.s). 223ff (H.s Maria Zeller Messe). 227ff (Die beiden kürzlich erstmalig veröffentlichten Violinkonzerte J. H.s). 232ff (J. H. und A. W. Iffland). 243ff (Die Durchführung im 1. Satz von H.s Militärsymphonie). 251ff (J. H.s Klaviersonaten). 256 (Zur Veröffentlichung des H.schen Flötentrios). 257 (Das H.-Museum in Wien). 260 (Bilder). 327ff (J. H. als Instrumentalkomponist. Schluß). 338. 346ff (Von der Wiener H.-Zentenarfeier). 361. 363. 364. 365. 374. 375. 377. 378. 379. 380. 381. 383. 384. 385. 388 (Bilder).
Haydn, Michael, 338. 361.
Haydter, Alexander, 350.
Haym, Hans, 57. 379.
Hebbel, Friedrich, 44. 171.
Hecker-Yves, Helen, 118.
van Heemstede, Leo, 45.
Hegar, Friedrich, 59. 115.
Hegar, Johannes, 57.
Hegedüs, Ferencz, 57.

Heger, H., 183.
Heine, Heinrich, 117. 171.
Heinemann, Alexander, 118. 126. 374. 378. 386. 387.
Heinz 171.
Hekking, Anton, 56. 380.
Heller (Krakau) 380.
Hello, Ernst, 131.
Hellwig, K. F. L., 84.
Hempel, F. C., 379.
Hempel, Frida, 108. 116. 177. 180. 368. 380. 383. 386.
Hemsing, Jan, 177.
Henckels, G. A., 181.
Hennig, C. R., 385.
Hennigscher Gesangverein (Posen) 385.
Hensel-Schweitzer, Elsa, 177.
Henselt, Adolf, 306. 307. 308. 318.
Herberichs (Sänger) 108.
Herbold (Sänger) 91.
Herckenrath, Ludwig, 376.
Herder, Joh. Gottfried, 102. 291.
Herms (Sänger) 183.
Herper, Frida, 186.
Herrlich, Käte, 56.
Hertz, Edmond, 385.
Herzog, Emilie, 4. 175. 181.
v. Herzogenberg, Heinrich, 9.
Heß, A., 57.
Heß, Ludwig, 62. 113. 121. 124. 180. 187. 353. 374. 377. 386. 387.
Heß, Willy, 182.
Heß van der Wyk, Theodor, 12[illegible]. 191.
Heß-Schroeder-Quartett 182.
Hesse, Max, 102.
Hetsch, Louis, 150.
Heuberger, Richard, 50. 176.
Heumann, Maria, 116.
Heuser, Ernst, 59.
Heuß, Adolf, 365.
Heuß, Alfred, 203.
Hey, Otti, 122.
Heyland, Arthur, 54.
Heyning, J. C., 118.
Heyse, Carl, 119.
de Hidalgo (Sängerin) 178.
Hielscher, Hans, 118. 385.
Hildebrand, Camillo, 372 („Die Verheißung". Uraufführung in Rostock.)
Hilf, Arno, 185.
Hilgermann, Laura, 380.
Hillebrand, Karl, 316.
Hiller, Ferdinand, 4.
Hiller, Joh. A., 81. 122. 188. 387.
v. Hiller-Flensch, Anita, 118.
Himmel, F. H., 149.
Hinze-Reinhold, Bruno, 183.
Hirschberg, Elsa, 116.
Hirschfeld, Robert, 347.
Hirt, Fritz, 383.
Hirzel-Langenhan, Anna, 59.
Hoch'sches Konservatorium 7.
Hochheim, Paul, 367.
Hock, J. N., 380.
Hock-Quartett 120.
Höeberg, Georg, 109 („Die Hochzeit in den Katakomben." Uraufführung in Kopenhagen).
Hofacker, Marta, 47. 380.
Hofbauer, Rudolf, 367.
Hoffmann, Baptist, 108. 180.
Hoffmann, E. T. A., 25. 41. 179. 301. 312. 371. 382.
Hoffmann, Jaques, 182.
Hoffmann, Katharine, 117.
Hoffmann von Fallersleben, A. H., 260.
Hoffmann-Quartett 182.
v. Hofmannsthal, Hugo, 302.
Hofmann, Josef, 365.
Hofmeier, Andreas, 126.
Hoehn, Alfred, 59. 118. 381.
Hokusaï, Katsushika, 141.
Holländer, Victor, 370.
Hollmann, Joseph, 186.
Hollmann (Sänger) 91.
v. Holtei, Karl, 343.
Holtschneider, Carl, 119.
Holzbauer, Ignaz, 363.
Hölzel, Prof., 50.
Homer, Louise, 125.
Hopf, Hermann, 380.
Hopkins, Miß (Pianistin), 57.
Hoppen, Rudolf, 186.
Hoppner, John, 260.
v. Hornbostel, Erich, 347.
Horschowski, Mieczyslaw, 382.
Horwitz, Karl, 364. 365.
Höttges, Richard, 371.
Hövelmann-Tornauer, Luise, 374.
Hubay, Jenö, 56.
Hubay-Popper-Trio 56.
v. Hübenet, Josefine, 47.
Huber, Hans, 40. 59. 120.
Huber (Komponist) 363.
Huber (Geiger) 189. 352.
Huberman, Bronislaw, 58. 115. 121. 375.
Hubert, Carola, 379.
Hugo, Victor, 144.
Hühnerfürst, Bernhard, 58.
Hummel, Anna, 49.
Hummel, Joh. Nep., 117.
Hummelsheim, A., 183.
Humperdinck, Engelbert, 3 ff (E. H.). 22. 29. 49. 58. 64 (Bilder).
Hunold, Erich, 45.
v. Hunyady, Maximus, 181.
Hutt, Robert, 369.
Hutt-Delsarta, Ernesta, 47.
Hüttner, Georg, 119. 378.
Hyde, Walter, 383.
Iffland, August Wilhelm, 232 ff (Joseph Haydn und A. W. I.).
d'Indy, Vincent, 60. 61. 62. 115. 123. 184. 189. 347.
Iracema-Brügelmann, Hedy, 50. 57. 113. 186. 355. 378. 384.
Irrgang, Bernhard, 52. 380.
Isaac, Heinrich, 363. 364.
Isalberti (Sänger) 367.
Isler, Ernst, 387.
Islaub, Hans, 371.
Isori-Litta, Ida, 115. 117. 122. 189.
Istel, Edgar, 124. 355.
Jachimecki, Z., 380.
Jacob, Dominik, 353.
Jacobs, Anna, 48.
Jadlowker, Hermann, 382.
Jäger, Rudolf, 370. 383.
Jahn, Otto, 334. 365.
Jannequin 32.
Janssen, Julius, 119. 378.
Jaques-Dalcroze, Emile, 103. 121. 264. 324. 354.
Jaques-Dalcroze, Nina, 121.
Järnefelt, Armas, 49.
Jehin, Léon, 177. 178.
Jellouschegg, Adolf, 175.
Jensen, Adolf, 126.
Jensen, Gustav, 4.
Jeral, Wilhelm, 174.
Jessulow (Komponist) 123.
Joachim, Joseph, 94. 306. 308. 318. 376. 377.
Joachim-Quartett 52.
Jonas, Ella, 181.
Jonghaus, Maria, 380.
Jörn, Carl, 49.
Josef II., Kaiser, 202.
Josquin de Près 104.
Jungblut, Albert, 59. 122.
Junggreen, Anna, 59.
Juon, Paul, 40. 122. 126.
Jureczek, Johann, 257.
Kaan, Heinrich, 125.
Kahl-Decker, Marie, 384.
Kahler, Margarete, 367.
Kaehler, Willibald, 49. 386.
Kahn, Robert, 57.
Kaiser, Caroline, 379.
Kalinke, Hans, 47.
Kalinnikow, Wassili, 61.
Kalisch, Alfred, 123.
Kalisch, Paul, 373.
Kalischer, Alfr. Chr., 40. 41.
Kamieński, Lucian, 202. 365.
Kamm (Kapellmeister) 109.
Kammermusikvereinigung der Kgl. Kapelle (Berlin) 385.
Kämpf, Karl, 53.
Kämpfert, Anna, 52. 62. 185. 186. 187. 382. 383.
Kappel, Gertrud, 176.
Karg-Elert, Sigfrid, 53. 120.

Karl der Große 132.
Karl, Willy, 47.
Karlowicz, M., 62. 382.
Karpath, L., 27.
v. Kaskel, Karl, 189.
Kassner, Rudolf, 301.
Kase, Alfred, 370. 380.
Katona, H., 379.
Katuar, G., 188.
Kauer, Ferdinand, 363.
Kauffmann, Fritz, 59.
Kaufmann, Lotte, 54.
Kaun, Hugo, 115. 171. 181.
Kelen, Ida, 56.
Keller, Gottfried, 44. 301. 354.
Kemény-Schiffer-Quartett 56.
Kempter, Lothar, 373.
Kerner, Stefan, 46. 55.
Kerniö, Beatrix, 47.
Kees, Willem, 186.
Ketten, Leopold, 121.
Kettling 186.
Kettner, Anna, 45. 175. 368.
v. Keußler, Gerhard, 125.
Kiacht (Balletttänzer) 178.
Kiefer, Heinrich, 58.
Kienle, Ambros, 224.
Kienlen, Johann Christoph, 145ff (Joh. Chr. K., ein vergessener schwäbischer Musiker).
Kienlen, Johann Christoph (Vater), 145.
Kienzl, Wilhelm, 13. 17. 108. 355.
Kiesewetter, G. R., 224.
Kildar, P., 173.
Kipke, Carl, 381.
Kipling, Rudyard, 111.
v. Kirchfeld, Rosine, 47.
Kirchhoff, Walter, 180. 368.
Kirnberger, Joh. Ph., 209.
Kistler, Cyrill, 361. 362.
Kittl, Johann, 192.
Kittl, Joh. Fr., 192 (Bild).
Kittmann, O., 126.
Kjerulf (Sänger) 109.
Klatte, Wilhelm, 355.
Klein, Bernhard, 338.
Klein, Hermann, 60.
Klein, Josef, 379.
Klein, Karl, 379.
Klein-Achermann, Emilie, 59.
Kleinpaul, A., 382.
v. Kleist, Heinrich, 301.
Klengel, A. A., 40.
Klengel, Julius, 62. 122. 377.
Klengel, Paul, 228.
Klimt, Gustav, 303.
Klingemannn, Karl, 339.
Klinger, Max, 381.
Klinghammer, Erich, 373.
Klingler, Karl, 61.
Klingler-Quartett 377. 380.
Klose, Friedrich, 62. 381.
Klum, Hermann, 384.
Klupp-Fischer, Olga, 56. 186.
Kneisel-Quartett 182.
Kniese, Julius, 22.
Knoch, Eva, 175.
v. Knorring, Sophie, 150.
Knote, Heinrich, 56. 60. 122. 179. 370.
Knüpfer, Paul, 368.
Koch, F. E., 116.
Koch, Max, 95.
Koch, Konzertmeister, 382.
Kochánski, W., 380.
v. Koczalski, Raoul, 378.
Kofler, Betty, 383.
Kogel, G. F., 63. 386.
Kohmann, Anton, 186.
Köhnemann, Th., 188.
Kolkmeyer, H., 51.
Koenen, Tilly, 59. 121. 180. 186. 375.
Koennecke, Richard, 46.
Kopfermann, Albert, 115. 122. 147. 230 260.
Kopossowa, Catharina, 188.
Körner, Carl, 58.
Körner, Theodor, 368.
Korolewicz-Wayda, Frau, 382.
Kötscher, Hans, 114.
Kotzolt'scher Gesangverein (Berlin) 52.
de Kowska (Sängerin) 178.
Kramm, Georg, 56. 57. 378.
Kranich, Friedrich, 177.
Krantz, Emma, 384.
Kraus, Ernst, 108. 371.
v. Kraus, Felix, 55. 121. 124. 125. 186. 369. 382. 384. 386. 387.
v. Kraus-Osborne, Adrienne, 55. 121. 124. 186. 382. 384. 386.
Krauß, Clemy, 51.
Krebs, Mary, 310. 318.
Krebs-Michalesi, Aloysia, 91.
Krein, Alexander, 188.
Krein, G., 188.
Kreisler, Fritz, 55. 56. 57. 185. 190.
Kreisler, Lotte, 184.
Kretzschmar, Hermann, 80. 81. 84. 172.
Kreutzer, Rodolphe, 230.
Kriehuber 192.
Krohn, Ilmari, 347.
Kroll, Franz, 306.
Kromer, Joachim, 371.
Kronen, Franz, 177.
Krug-Waldsee, Josef, 59. 382.
Krupp, Friedrich, 7.
Kschessinskaja (Primaballerina) 179.
Kubelik, Jan. 56. 62. 124.
Kücken, F. W., 151.
Kufferath (Direktor) 45.
Kühlborn, Heinrich, 119. 186.
Kuhlau, Friedrich, 251.
Kuhn, Franz, 344.
Kuhn, Paul, 49. 370.
Kühnel, A, 147.
Kuhnke, Elisabeth, 177.
Kummer, F. A., 174.
Kun, Ladislaus, 56.
Künneke, Eduard, 371 („Robins Ende." Uraufführung in Mannheim).
Kunwald, Ernst, 123. 386.
Kunze, Albert, 370.
Kuper, Emil, 123. 187. 188.
Kupfernagel (Geiger) 126.
Kurtscholz, Georg, 371.
Kurz, Selma, 51. 190. 380. 382.
Kussewitzky, Sergei, 56. 118.
Kuthan-Sommerfeld, Margarethe, 367.
Kutzschbach, Hermann, 59. 371. 383.
Kwast-Hodapp, Frida, 55.
Labey, Marcel, 61. 190.
Lachner, Prof, 125.
Lachner, Franz, 4. 361.
Lafargue, Frau, 372.
Lafite, Karl, 127.
Lagerlöf, Selma, 126.
v. Lalewicz, Georg, 380.
Lalo, Edouard, 186. 386.
La Mara 92. 227.
Lambrechts-Vos, Anna, 43. 113.
Lambrino, Télémaque, 188.
van Lammen, Mientje, 118. 124. 183.
Lamond, Frederic, 61. 124. 189. 375. 376. 378. 379. 380.
Lamoureux, Charles, 61.
Lampe, Walther, 189.
Landowska, Wanda, 346. 385.
Landry, Paul, 368.
Lane, Brand, 187.
Lang, Heinrich, 354.
Langbein, Gertraut, 54.
Lange, H., 57.
de Lange, Samuel, 62. 191.
Lange-Müller, P. E., 122.
Lange-Wysocka, Frau, 380.
Langefeld, Arnold, 371.
Langenhan-Hirzel, Anna, 383.
Laparra, Raoul, 175.
La Porte, Walter, 378.
de Lara, Isidore, 109.
Larsen, Thyra, 122.
Lasalle, Josef, 383.
Lasalle (Sänger) 111.
di Lasso, Orlando, 22. 32 104.
Lattermann, Theodor, 367.
Laube, Elsa, 387.
Lauer-Kottlar, Beatrix, 49.
Laugs, Robert, 114 180.
Launhard-Arnoldi, Gertrud, 379.
Launis, Armas, 347.

Lauterbach & Kuhn 344.
Lederer, Felix, 175. 368.
Lederer-Prina, Felix, 382.
Lederer-Schiestl, Therese, 125.
Lee, Sebastian, 174.
Leeser, Martin, 117.
Leffler-Burckard, Marta, 373.
Lefler, Heinrich, 370.
Lehmann, Lilli, 45. 46. 53. 120. 386.
Lehrergesangverein (Bremer) 55.
Lehrergesangverein (Elberfelder) 57.
Lehrergesangverein (Frankfurter) 120.
Lehrergesangverein (Leipziger) 382.
Lehrergesangverein (Magdeburger) 59.
Lehrergesangverein (Mannheimer) 383.
Leisner, Emmy, 385.
Lénárt, Gita, 117.
Lenbach, Franz, 192.
Lenska, Auguste, 380.
v. Lenz, Wilhelm, 315.
Leoncavallo, Ruggiero, 12. 367.
Leroux, Pierre, 127.
Leroux, Xavier, 47.
Leschetitzki, Theodor, 58.
Lessing, G. E., 108.
Leßmann, Eva, 52. 126.
Leßmann, Otto, 16.
Leuckart, F. E. C., 344.
Levi, Hermann, 7.
Levy, Eduard, 114.
Levysohn, S., 347.
Lewald, Fanny, 316. 317.
Lewyn, Helena, 118.
Leydhecker, Agnes, 122. 126. 353.
Lhotsky 58.
Liadow, A., 188.
Liapounow, S., 365.
Lichtenberg, Kapellmeister, 184.
Liebe Edler von Kreutzner, Anton, 224.
Liedertafel (Revaler) 191.
Liepe, Emil, 114.
van Lier, Jacques, 52.
Lind, Jenny, 374.
van Linde-Zalsman (Vokalquartett) 61.
Lindemann, Fritz, 53.
Lindpaintner, Peter, 81.
Linkenbach, Henny, 54. 175.
Lipkowskaja (Sängerin) 179.
Lissmann, Eva K., 120.
Liszewsky, Tilman, 47.
Liszt, Franz, 16. 40. 42. 51. 56. 57. 59. 61. 92. 95. 117. 118. 119. 120. 122. 124. 125. 126. 141. 183. 185. 186. 189. 190. 191. 264. 291. 292. 305ff. 324 (Bild). 354. 361. 374. 378. 380. 381. 383. 386. 387.
Litta, Paolo, 115. 189.
Litvinne, Felia, 177. 178.
Lohse, Otto, 47. 109. 177.
Löltgen, Adolf, 367.
Longy, Georges, 182.
Longy-Club (Boston) 182.
Lope de Vega 6.
Lorentz, Alfred, 177.
Lorenz, Adolf, 369.
Lorenz, C. Ad., 386.
Lorey-Mikorey, Carola, 115. 378.
Lortzing, Albert, 368. 373.
Lotti, Antonio, 61.
v. Lottner, Lina, 113.
Louis Ferdinand, Prinz, 41.
Loewe, Carl, 384. 386. 387.
Löwe, Ferdinand, 59. 124. 125. 127. 188. 350.
Loewe, Margarete, 377.
Loewenfeld, Hans, 370.
Löwenstein, I., 372.
Lübke, Prof., 183.
Ludikar, Paul, 46. 63.
Ludwig XVI., König, 338.
Ludwig XVIII., König, 338.
Ludwig, Otto, 122.
Lüppertz, Willy, 122. 381. 382.
Lußmann, Adolf, 48. 371.
Lully, J. B., 199.
Luther, Martin, 114.
Lütschg, Waldemar, 59.
Luttkemeyer, Prof., 371.
v. Luxemburg, Herzog, 339.
Mac Dowell, Edward, 40. 182. 189. 386.
Mac Grew, Rose, 108.
Maclennan, Francis, 368.
Mahlendorff, Bernhardine, 49.
Mahler, Gustav, 60. 63. 127. 301. 372.
Maier, L., 189.
Mainau, Franz, 51.
Maisch, Ludwig, 257.
Maitland, Robert, 53.
Makart, Hans, 192.
Malata, Oskar, 109.
Malawski (Sänger) 50.
Manén, Joan, 51. 120. 121. 122. 183. 375. 382. 385.
Mang, Karl, 45. 368.
Mania, Paul, 380.
Männerchor (Leipziger) 122.
Mannschedel, R., 189.
v. Manoff, August, 49. 124.
Mansueto (Sänger) 110.
Mantler, Ludwig, 47. 175.
Mantuani, Josef, 104.
Marcel, Lucille, 112. 304.
Marcello, Benedetto, 61.
Mareck, F., 120.
Maria Theresia, Kaiserin, 349.
Marion, Georg, 370.
Markowsky, August, 51.
Marks, Hedwig, 382.
Márkus (Kapellmeister) 46.
Marpurg, F. W., 209.
Marschner, Heinrich, 16. 108.
Marsop, Paul, 16. 64. 355. 356.
Marteau, Henri, 52. 58. 59. 63. 113. 115. 118. 184. 375. 380. 382. 386. 387.
Marteau-Quartett 113.
Marteau-Trio 52. 184.
Marx, A. B., 41.
Marx, K., 48.
Marx, Mizzi, 370.
Mascagni, Pietro, 12.
Massenet, Jules, 49. 50. 177. 372.
Mauke, Wilhelm, 383.
Maurer, Hubert, 234.
Maurice, Pierre, 263. 324 (Bild). 351.
Maximilian I., Kaiser, 363.
Mayer, Max, 383.
Mechetti 149.
Medek (Sängerin) 46.
Mederitsch, Johann (gen. Gallus), 258.
Medtner, N., 123. 124.
Megerlin, Alfred, 62.
Mehlig, Anna, 318.
Méhul, E. N., 108.
v. Meiningen, Herzog, 309. 314.
Meinke (Sänger) 126.
Meißner, Arthur, 386.
Melan, Mary, 367.
Melàr, Helene, 120.
Melcer, Henryk, 62. 380.
Melis, Carmen, 50.
Melville, Minnie, 56.
Mendelssohn, Arnold, 386.
Mendelssohn Bartholdy, Felix, 5. 16. 40. 45. 46. 51. 52. 55. 56. 57. 58. 59. 62. 63. 113. 115. 117. 119. 120. 121. 122. 123. 126. 127. 128. 183. 184. 185. 187. 188. 211. 225. 314. 338ff (Ein unveröffentlichter Brief von F. M. B. an Sigismund Neukomm). 377. 378. 379. 381. 382. 385.
v. Mendelssohn Bartholdy, Franz, 115.
Mengelberg, Willem, 113. 375.
Menn, Albert, 384.
Menner, Ignaz, 149.
Menter, Sophie, 186. 318.
Menzinsky, Modest, 49. 109. 177. 369.
Mereschkowsky 123.
Merk, Joseph, 174.
Merz, Oskar, 4.
Messager, André, 372. 375.

Messchaert, Johannes, 63. 120. 187. 350. 375. 378. 382.
Mészáros, Emerich, 46. 176.
Metcalf, Suzan, 375.
Metzger, Ottilie, 62. 117. 369. 370. 382.
Meyer, Hedwig, 187.
Meyerbeer, Giacomo, 5. 369.
Meyrowitz, Selmar, 180.
Meyrowitz, Walter, 123.
Meytschik, M., 188.
Michaelis, Melanie, 115. 122.
Michalek, Rita, 350.
Michelangelo 143.
Mikorey, Franz, 46. 115. 368. 378. 381. 387.
v. Mildenburg, Anna, 51. 112. 304.
Milder-Hauptmann, Anna, 339. 342.
Miller, William, 47.
Milliet, Paul, 178. 367.
Mirsalis, Hans, 48.
Mirtsch, Robert, 373.
Missa, Edmond, 372 („Maguelone". Uraufführung in Paris).
Mitnitzky, J., 115.
Mittelbach, Albin, 122.
Mitterwurzer, Anton, 91.
Mohr, Emmy, 53.
Mohwinkel, Hans, 109.
v. Moellendorff, Willy, 123.
Monn, G. M., 198. 202. 364. 365.
v. Montgelas, Baronin, 146.
Montillet, W., 121.
Moor, Emanuel, 61.
Morell (Prediger) 81.
Mörike, Eduard (Kapellmeister), 176. 185.
Moris, Maximilian, 371.
Morosow 187.
Morris, Maximilian, 175.
Moers, Andreas, 379.
Morsztyn, Helene Gräfin, 190.
Moscheles, Ignaz, 339.
Mosel, J. F., 81.
Mottl, Felix, 51. 60. 62. 188. 189. 190. 370. 372. 375. 384.
Moussorgsky, M., 123.
Mozart, Leopold, 364.
Mozart, W. A., 3. 5. 16. 22. 40. 44. 46. 47. 51. 52. 53. 55. 61. 113. 115. 118. 120. 121. 122. 126. 128. 148. 182. 183. 185. 186. 188. 189. 190. 191. 196. 200. 206ff (Brief des seligen Vater Haydn an seinen Freund M. im Himmel). 211. 228. 236. 243. 251. 253. 255. 260. 327. 330. 332. 334. 336. 361. 363. 364. 365. 373. 378. 385. 386.
Mozart-Verein (Dresden) 184.
Mozart-Verein (Düsseldorf) 379.
Muck, Carl, 108. 182. 368.
Muffat, G., 346.
Müller (Bischof) 226.
Müller, Carl, 383.
Müller, Gabriele, 176.
Müller, Georg, 300.
Müller, Hedwig, 380.
Müller-Reichel, Therese, 45. 183.
Münchhoff, Mary, 57.
Münzer, Georg, 170.
Myrrhé, Thea, 380.
Nachod, Hans, 51.
Nadermann 146.
Nadolovitch, Jean, 367.
Naef (Sänger) 175.
Nagel, Albine, 369.
Nagel, H., 186.
Nani (Sänger) 179.
Naprawnik, Eduard, 179.
Nardini, Pietro, 387.
Nast, Minnie, 369.
Nauber, Franz, 58.
Naumann, Otto, 63. 187. 264. 324. 354. 382.
Naumann (Flötist) 57.
Naval, Franz, 53. 60. 126.
Neal, H., 52.
Nebuschka, Franz, 369.
Nedbal, Oskar, 56. 127. 176. 375. 380. 382.
Neisser, Ferdinand, 52. 116.
Neitzel, Otto, 5. 177. 187.
Neubauer, F. Chr., 150.
Neukomm, Sigismund, 260. 338ff (Ein unveröffentlichter Brief von Felix Mendelssohn Bartholdy an S. N.).
Neumann, Angelo, 6.
Neumann, Alexander, 117.
Ney (Sänger) 46.
Nicholls, Agnes, 383.
Nickau & Welleminsky 347.
Nicodé, J. L., 57. 355. 384.
Nicolai, Otto, 378.
Nielsen, Carl, 40.
Niemann, Walter, 40. 75.
Niese, Hansi, 112.
Nießen, Wilhelm, 384.
Nietzsche, Friedrich, 127. 383.
Nikisch, Arthur, 58. 115. 180. 185. 379. 380. 383.
Nikolajew (Komponist) 385.
Nin, Joachin, 51. 183.
Nissen (Sänger) 109.
Nissen (Sängerin) 183.
Noak, Grete, 118.
Noordewier-Reddingius, A., 113. 185. 350. 375. 377. 378. 382.
Noren, H. G., 59. 186. 344. 385.
Nößler, Eduard, 55. 183.
Novak, Ludwig, 176.
Nowowieski, Felix, 380.
Ober, Margarete, 121. 368.
Oberdörffer, M., 183.
Obrist, Alois, 355.
Ochs, Erich, 376.
Ochs, Siegfried, 51. 185.
Ochs, Traugott, 376.
Oczminski (Warschau) 62.
Offenbach, Jacques, 48. 50.
Ohlf, Marta, 117.
Ohlhoff, Elisabeth, 180.
Ohlsson, Richard, 126.
Ohrfandl, Heinrich C., 258.
Olenin-d'Alheim, Marie, 124. 188.
Ondricek-Quartett 346. 380. 382.
Ontrop (Dirigent) 375.
van Oort, Hendrik, 185.
Oppenheim, Dr., 382.
Oratorien-Verein (Rixdorf) 181.
Orchester, Göteborger, 121.
Ortmann, Carolyn, 368.
v. d. Osten, Eva, 120. 185. 369.
v. d. Osten, Vali, 47.
Oster, Mark, 108.
Osterwald 114.
Ostrowski (Sänger) 50.
v. Othegraven, August, 380.
Ott, Arnold, 48.
Ottenheimer, Paul, 372.
Ottermann, Luise, 378.
Otto, Georg, 378.
Oumiroff, Bogea, 122. 184. 189.
Oumiroff, Tania, 109.
Oxenford, E., 177.
Paalen, Bella, 63.
Pachierotti, Ubaldo, 50. 370.
Paderewski, Ignaz, 60. 377.
Paganini, Niccolo, 59. 121. 381.
Palestrina, Pierluigi, 61. 103. 184. 385.
Palma (Komponist) 364.
Pankok, Prof., 50.
Panzner, Carl, 51. 55. 56. 124. 183. 379.
Paris, Luis, 110.
Parker, Horatio, 182.
Passy-Cornet, A., 177.
v. Paszthory, Palma, 123. 189.
Patti, Adelina, 49. 190.
Pauer, Ernst, 40.
v. Pauer, Max, 62. 353.
Paul, Jean, 40.
Paul, Oskar, 145.
Pauli, Max, 187.
Pedro, Kaiser v. Brasilien, 339.
Pembaur, Josef, 122.
Pembaur, Maria, 122.
Pennarini, Alois, 371.
v. Perfall, Frhr., 4.
Pergolesi, G. B., 184. 349.
Perikles 113.
Pestalozzi, Heinrich, 148.
Peters, C. F., 84. 172. 180. 211. 254.
Peters, M., 187.

Peters (Sänger) 126.
Peterson-Berger, Wilhelm, 49. 61.
Petko, Emmy, 50.
Petri, Henri, 56. 184. 189.
Petri-Quartett 184. 377.
Pfeiffer, Carl, 260. 371.
Pfeiffer & Co. 354.
Pfitzner, Hans, 9. 13. 61. 62. 114. 115. 124. 263. 324 (Bild). 352. 384.
Pflüger 355.
Philharmonischer Chor (Berlin) 51.
Philharmonischer Chor (Wien) 63.
Philharmonisches Orchester(Berlin) 386.
Philharmonischer Verein (Mannheim) 383.
Philippi, Maria, 119. 187. 191. 379. 382.
Philipps, O'Neil, 54.
Philossophowa, W., 124.
Piatti, Alfredo, 174.
Pichler, Max, 47.
Piek-Mangiagalli, Riccardo, 58.
Piek-Mangiagalli, Roberto, 58.
Piek-Mangiagalli, Gebrüder, 58.
Piening, Karl, 353.
Pierné, Gabriel, 55. 118. 120. 190. 382.
v. Pilgrim, Anna, 118.
Pini-Corsi (Sänger) 178.
Pinks, Emil, 380. 385.
Pintucci 179.
Pitt-Chattom, William, 187.
Pius X., Papst, 226.
Plappert, Wilhelm, 50.
Plaschke, Friedrich, 120. 369. 385.
Plato 299.
Playfair, Elsie, 184.
Plessis (Komponist) 364.
Pleyel, J. J., 207.
Pleyel & Cie. 106.
Plüddemann, Martin, 5.
Plüddemann, Paul, 378.
Poglietti, Alessandro, 346.
Pohl, C. F., 197. 201. 201. 211. 223. 227. 232. 331. 332. 334. 363.
Pohlig, Carl, 124. 125.
Pokorny, Hans, 372.
Poldini, Eduard, 189. 373. 386.
Pollak, Egon, 45.
Pollak, Theodor, 382.
Pollak-Quartett 121.
de Poltes, Alban, 178.
Polzelli 258.
Pomé, L., 178.
Pomerantzew (Komponist) 123.
Ponchielli, Amilcare, 178.
Pordes-Milo, E., 177.
v. Possart, Ernst, 179.
Gebrüder Post-Quartett 52. 57.
Power, Lionel, 363.
Pregi, Marcella, 113.
Preiß, Reinhold, 116.
Preitz, Fr., 387.
Premyslav, Leopold, 126. 127.
Preobajenskaia, Frl., 178.
Preß, Michael, 181.
Presuhn, Alexander, 353.
Preuse-Matzenauer, Margarete, 48. 114. 185. 386.
Prevosti, Franceschina, 371.
Prieger, Erich, 256. 377.
Prill, Paul, 383.
Prill-Quartett 346.
Pröll, Rudolf, 383.
Proske, Karl, 103.
Prüwer, Julius, 108.
Puccini, Giacomo, 109. 175. 367. 369. 371. 372. 373.
Pugno, Raoul, 57.
zu Putlitz, Baron, 351.
Puttlitz, Julius, 369. 373.
Queißer, F. B., 90.
Raabe, Peter, 112. 191. 367.
Rabl, Walter, 110. 123.
Rabot, Wilhelm, 185.
Rachmaninoff, Sergei, 118. 123. 385.
Radford, Robert, 383.
Radig, P., 121.
v. Radkiewicz, Claudia, 47.
Radow, Richard, 48.
Radziwill, Fürst, 150.
Raff, Helene, 324.
Raff, Joachim, 55. 126. 313. 384.
Rahter, Daniel, 123.
Rameau, J. Ph., 51.
Rappoldi, Eduard, 306. 307. 308. 311. 313. 314. 317. 318.
Rappoldi-Kahrer, Laura, 305ff (Erinnerungen an Hans v. Bülow von L. R.-K.). 324.
Rapp, Fritz, 370.
Rasse (Direktor) 108.
Rassow, Gustav, 355.
Ratzenberger, Theodor, 315. 316.
Ratzka, F., 57.
Raucheisen, Christian, 189. 352.
Raugel, F., 190.
Rautenberg, Grete, 57.
Raymann, A., 257.
Rebhun, Elise, 378.
Rebikoff, W., 188.
Reblingscher Kirchengesangverein (Magdeburg) 59. 382.
Rebner, Adolf, 57.
Rebner-Quartett 120.
Reder (Sänger) 113.
Reger, Max, 40. 57. 62. 104. 105. 106. 114. 115. 119. 120. 121. 122. 123. 126. 127. 171. 174. 182. 184. 186. 188. 189. 190. 191. 379. 381. 383. 384. 385. 387.
Rehberg, Willy, 120.
Rehfeld, Charlotte, 54.
Reibold, Otto, 57. 379.
Reichardt, Joh. Fr., 41. 151. 242. 258.
Reichenberger, Hugo, 112.
Reimann, Heinrich, 96. 106.
Reimann, Max, 177.
Reimers, Paul, 54. 385. 386.
Reinecke, Karl, 317.
Reinhardt, Johannes, 179.
Reinhardt, Max, 9. 19. 20.
Reisenauer, Alfred, 123.
Reiß, Albert, 49. 372.
Reiter, Josef, 387.
Reiter, Michael, 108.
Reiter-Reich, Ida, 125.
Reitz 191.
Rellstab, Ludwig, 41.
Rembrandt 223. 301.
Rémond, Fritz, 110.
Renaud, Maurice, 111. 372.
Rentsch-Sauer, Hella, 52. 180. 186.
de Reszké, E., 176.
Reubke, Julius, 380.
Reubke, Otto, 185.
Reucker, Alfred, 373.
Reusch, Hubert, 175. 368.
Reutter, Joh. Adam, 364.
Reybaud, Ch., 264.
Rheinberger, Joseph, 4. 55. 311. 361.
Riccabona 43.
Richardi, Richard, 369.
Richter, Hans, 187. 224. 225.
Richter, N., 191.
Richter, Otto, 185.
Rickertsen, Frieda, 54.
Rider-Possart, Cornelia, 186.
Riedel, Hermann, 183.
Riedel, Karl, 364. 365.
Riedel-Verein (Leipzig) 122. 382.
Riehl, W. H., 202.
Riemann, Hugo, 13. 145. 169. 223. 339. 364. 365.
Rieter-Biedermann, J., 84.
Rilba, Isa, 186.
Riller, Otto, 185.
Rimsky-Korssakow, Nikolai, 55. 126. 179. 188. 190.
Ripper, Alice, 59.
Risler, Edouard, 121. 126. 191. 377.
Ritter, Alexander, 387.
Ritter, Anna, 43.
Ritter, F., 186.
Ritter, Hermann, 376. 383.
Ritter-Quartett 376.
Rittmann, Karl, 175.
Ritzinger, Josefine, 50.
Robinson, P., 103.

Edith Robinson-Quartett 383.
Rochlitz, Friedrich, 338.
Rode, Minna, 378.
Roediger, Clara, 175.
Rogler, Bernhard, 179.
Rogorsch, Hans, 373.
Röhr, Richard, 127.
Rollan, Anna, 47. 370.
Roller, Alfred, 112.
Romberg, Bernhard, 174.
Römer, Dr., 124.
Römer, Matthäus, 384.
v. Römer, Wally, 59.
Röntgen, Julius, 113.
van Rooy, Anton, 177. 183. 369. 373. 384.
Rösch, Friedrich, 16. 355.
Rose, Frances, 368.
Rosé, Arnold, 63. 383.
Rosé, Eduard, 181.
Rosé-Quartett 52. 61. 126. 181. 346. 377.
Roselli, F., 380.
Rosenbusch, Frl. (Pianistin), 382.
Rosenthal, Moriz, 62. 380.
Roesger, Karl, 384.
Rosmer, Ernst, 17.
Rossini, Gioachino, 41. 178. 190. 372.
Rößler, Richard, 61.
Roth, Bertrand, 56. 120. 184. 378.
Roth, Ernestine, 56.
Rothauser, Therese, 175.
Rottenberg, Ludwig, 57. 185.
Röthig, B., 191.
Rousselière 177. 178.
Roussel, Albert, 60. 61.
Rowan, Jeanne, 117.
Rózycki, Ludomir, 380.
Rubens, P. P., 144. 223.
Rubinstein, Anton, 54. 188. 310. 315.
Rubinstein, Joseph, 5. 6.
Rückbeil-Hiller, Emma, 62.
Rückward, Fritz, 115. 377.
Rüdiger, Hans, 369.
Rudolf, Erzherzog, 149.
Rudorff, E., 306.
Rühlscher Gesangverein 185.
Rummler, Fr., 175.
Rumschiysky, S. G., 55.
Rumwolf, Franz, 260.
Rung-Keller 347.
Runge, Paul, 347.
Rupp, Erwin, 119.
Rupricht, M., 183.
Rüsche-Endorf, Cäcilie, 185. 369.
Russi (Pianist) 374.
Ruzek, Maria, 183.
Rychnovsky, Ernst, 192.
Rykens-Culp, Frau, 375.
Rywkind, Josef, 115.
Saatweber-Schlieper, Ellen, 381.
Sacchetto, Rita, 370.
Safonoff, Wassily, 117.
Sagebiel, Fr., 186.
Saint-Saëns, Camille, 58. 115. 116. 118. 123. 175. 183. 186. 189. 378. 383.
Salomon, Bernhard, 370.
Salvayre, Gaston, 111 („Solange". Uraufführung in Paris).
Samara, Spiro, 367.
Sammartini, G. B., 197.
Sandberger, Adolf, 327. 333. 335.
Sandhage, Clementine, 54.
Sándor (Sängerin) 46.
Saenger-Sethe, Irma, 189.
Sängerkreis (Petersburger) 191.
Sant, Elsa, 54.
Sapellnikoff, Wassily, 116. 117. 119. 123.
Saradschew, K., 123.
de Sarasate, Pablo, 58. 123. 186.
Saß, Arthur, 385.
Sattler, Karl, 384.
Sauer, Emil, 56. 123. 125. 182.
Savonarola 141.
Saxl, Emma, 385.
Scarlatti, Alessandro, 123. 197.
Scarlatti, Domenico, 198. 310.
Schäfer, Dirk, 170.
Schalk, Franz, 127. 346.
Schardt, Tilla, 371.
Scharrer, August, 115. 116.
Scharwenka, Philipp, 57. 230.
Schaukal, Richard, 299.
Scheel, Fritz, 125.
Scheibler, Dorette, 128 (Bild).
vom Scheidt, Julius, 177.
Scheidt, Samuel, 105.
Scheinpflug, Paul, 55. 120. 173. 264. 324. 354.
Schelble, J. N., 185.
Schelling, Ernest, 42. 186.
v. Schenck, Richard, 371.
Schennich (Königsberg) 380.
Scherber, Ferdinand, 260. 363.
Scherenberg, Ernst, 284.
Schereschefsky, Martha, 108.
Scheuten (Sänger) 185.
Schiller, Friedrich, 22. 112. 291. 355. 387.
Schilling-Ziemßen, Hans, 47.
Schillings, Max, 9. 13. 17. 50. 57. 59. 62. 113. 125. 179. 180. 186. 191. 324 (Bild). 351. 355. 356. 373. 374. 376. 386.
Schink, Alfred, 373.
v. Schirach, F., 48.
Schjewen, Frau (Sängerin), 49.
Schlemüller, Hugo, 57.
Schlesinger 151.
Schlitzer, Hans, 48.
Schlöger, Mattheus, 364. 365.
Schmedes, Erik, 112. 304. 387.
Schmedes, Paul, 378.
Schmid, Joseph, 60.
Schmid-Lindner, August, 189. 352.
Schmidt, Chr., 81.
Schmidt, E., 383.
Schmidt, Franz, 119.
Schmidt, Heinrich, 232. 233. 234. 235. 236. 238.
Schmidt, Heinrich K., 264.
Schmidt, H., 57.
Schmidt, Leopold, 53. 169. 227. 232. 241. 260.
Schmidt, Willy, 382.
Schmidt-Guthaus, Clara, 122.
Schmidt-Reinecke, H., 378.
Schmidthauer, Ludwig, 56.
Schmitz (Pianist) 385.
Schmitz-Schweicker, Hedwig, 117. 353.
Schmuckler, Elvira, 379. 380.
Schmuller, Alexander, 115.
Schnabel, Artur, 53. 55. 59. 121. 380. 382. 385.
Schneider, Friedrich, 338. 341.
Schneider, Walter, 47.
Schnerich, Alfred, 361.
Schnirlin, Ossip, 117.
Schnyder v. Wartensee, Xaver, 145. 146. 147. 148. 150. 151.
Schoeck, Othmar, 263. 324. 352.
Schöler, Otto, 119.
Scholz, Bernhard, 361.
Schoenaich, Gustav, 17.
Schönberg, Arnold, 63.
Schopenhauer, Arthur, 275.
Schotts Söhne, B., 7. 10.
Schreker, Franz, 63.
Schroeder, Alwin, 182.
Schroeder, Hedwig, 47.
Schröder, Karl, 174.
Schrödter, Fritz, 350.
Schroth, Carl, 370.
Schubert, Franz, 40. 44. 52. 53. 57. 59. 61. 113. 115. 118. 122. 124. 125. 126. 128. 151. 180. 181. 184. 185. 186. 187. 189. 208. 361. 375. 376. 377. 381. 383. 385. 386.
Schubert, Franz (Konzertmeister), 90.
Schubert, Hans, 378.
Schuberth, Fritz, 317.
Schuberth, Julius, 313.
v. Schuch, Ernst, 13. 369. 378.
Schüler (Sängerin) 126.
Schüller, Eduard, 177.
Schüller, Frl. (Pianistin), 186.
Schulz, Frl.. 308. 309. 310. 311.
Schulz, Erna, 63.
Schulz, Lotti, 54.
Schulze-Priska, Walter, 119.

Schumacher, H. V., 118.
Schumann, Clara, 182. 313.
Schumann, Georg, 56. 114. 115. 180. 375. 383. 386.
Schumann, Robert, 9. 16. 17. 45. 51. 52. 55. 56. 58. 59. 115. 116. 119. 120. 126. 151. 179. 182. 184. 185. 186. 190. 313. 314. 316. 376. 377. 378. 381. 385. 386.
Robert Schumannsche Singakademie 120.
Schumann-Heink, Ernestine, 55. 117. 118. 122. 175. 369. 379. 385.
Schünemann, Else, 62. 116. 385.
Schüngeler, Heinz, 57.
Schuré, Eduard, 102.
Schuster-Quartett 59.
Schuster & Loeffler 26.
Schütz, Hans, 381.
Schütz, Heinrich, 22. 190.
Schütze, Arthur, 183.
Schützendorf, Alfons, 47. 110.
Schützendorf, Guido, 367.
Schwabe, Emmy, 374.
Schwalm, Robert, 58. 380.
Schwanenberg, I. G., 363.
Schwartz, Alexander, 53.
Schwartz, Josef, 380.
Schwarz, Franz, 384.
Schwarz, Otto, 177.
Schwarz, Viktor, 367.
Schweitzer, Albert, 62. 119.
Schwendy, Otto, 180. 385.
Schwickerath, Eberhard, 51. 179. 374.
Schwob, Marcel, 118.
Scriabin, Alexander, 188. 190. 191.
Scribe, A. E., 48. 367.
Scuri, Alessandro, 117.
Sebald, Alexander, 121.
Sebald, Amalie, 41.
Sebelik (Warschau) 62.
Sebeök, Charlotte, 176.
Sechiari, Pierre, 61. 190.
Seebach, Siddy, 47.
Seelig, Otto, 59.
Seemann, E. A., 27.
Seidl, Anton, 6.
Seidl, Arthur, 17. 94.
Seidler, Paul, 374.
Seiffert, Max, 52. 106. 172.
Seim, Robert, 49.
Seinet, Madeleine, 59.
Seiß, Isidor, 4.
Seitz, Richard, 353.
Sellin, Lisbeth, 47.
Sembrich, Marcella, 49. 54. 56. 109. 122. 176. 179.
Semper, Gottfried, 192 (Bild).
Senius, Felix, 54. 59. 116. 118. 180. 183. 186. 350. 375. 385. 386.
Senius-Erler, Klara, 54. 183. 186. 375.
Senn, Carl, 43.
Serato, Arrigo, 56. 57. 186.
Servais, A. F., 174.
Servières, Georges, 340.
Sevčik, Otokar, 58.
Sevčik-Quartett, 57. 58. 113. 380. 382.
Seyffardt, E. H., 191. 192 (Bild).
Sgambati, Giovanni, 125.
Shakespeare, William, 6. 9. 19. 64. 300. 301. 354. 367. 368.
Sherwood, Percy, 56. 184.
Sibelius, Jean, 121. 126. 182.
Sibor, B., 123. 188.
de Sicard, Michel, 191.
Sidebottom (Geiger) 187.
Sieben, Wilhelm, 189. 352.
Siebold, Martha, 105.
Sieder, A., 48.
Siegel, C. F. W., 84. 85.
Siegel, Rudolf, 264. 324 (Bild). 354.
Siems, Margarete, 46. 368.
Silbermann, A., 62.
Silcher, Friedrich, 150.
Silhavy, Otto, 377.
Siloti, Alexander, 57. 187.
Simon, Eleanor C., 116.
Simon, Ingo, 116.
Simons, Rainer, 51.
Simrock, N., 328. 329.
Sinding, Christian, 52. 59. 172. 180. 181.
Singakademie, Brodesche, 380.
Singakademie, Leipziger, 122.
Singer, Edmund, 62.
Sinigaglia, Leone, 119.
Sittard, Alfred, 119.
Slezak, Leo, 176.
Sliwinski, Josef, 190. 380. 385.
Smetana, Friedrich, 44. 59. 176. 383. 385.
Smirnow (Sänger) 177. 178.
Smolian, Arthur, 4. 17.
Snoer, Johannes, 56.
Société G. F. Haendel 190.
Soldat-Roeger-Quartett 346.
Soloquartett, Frankfurter, 186.
Soloquartett, Leipziger für Kirchengesang, 191.
Soltys (Dirigent) 382.
Sommer, Hans, 183. 355.
Sonneck, O. G., 102.
Sontag, Henriette, 343.
Soomer, Walter, 373.
Soot, Fritz, 368. 369.
Sowinski, Albert, 145.
Spennert (Sängerin) 178.
Spiering, Theodore, 54.
Spies, Hans, 175.
Spitta, Philipp, 197. 202. 335. 361.
Spitzner, A., 56.
Spohr, Dorette, 128 (Bild).
Spohr, Louis, 108. 128 (Bilder). 186. 383.
Spontini, Gasparo, 108. 342. 343.
Stadler, Maximilian, 260.
Staegemann, Helene, 116. 125. 184. 381.
Stagl, Gusti, 50.
Stahr, Adolf, 316.
Stamitz, Johann, 173. 191. 199. 202. 364.
Stamitz, Karl, 173.
Stampa, Paul, 373.
Stampa-Dorsay, Dora, 373.
Standke, Hugo, 377.
Stanford, Charles V., 123.
Stapelfeldt, Martha, 184. 186.
Starzer, Joseph, 81. 364. 365.
Stavenhagen, Bernhard, 120. 189.
v. Stefaniai, Emeric, 183. 189.
Stehmann, Johannes, 181.
Steinbach, Fritz, 57. 121. 186. 187.
Steinböck 259.
Steineck, Fritz, 114.
Steiner, Franz, 56. 375. 384.
Steinhausen, F. A., 72. 78.
Steinitzer, Max, 355.
Stelzner, Alfred, 376.
Stenhammar, Wilhelm, 121. 126.
Stenz, A., 184.
Stephani, Hermann, 85ff („Judas Makkabäus“ von Händel. Neues Textbuch von H. St.).
Stern, Julius, 93.
Stibbe, Arma, 61.
Stoeber, Emmeran, 60.
Stoeber, Georg, 60.
Stoeber (Cellist) 189. 352.
Stockhammer, Graf, 260.
Stockhausen, Julius, 369.
Stockmann (Sänger) 49.
Stoll, Lisbeth, 47.
Stolzenberg, K., 176.
Storm, Theodor, 40. 173.
Stransky, Josef, 117. 181.
Strässer, Ewald, 121.
Strathmann, Friedrich, 112.
Straube, Karl, 381. 385.
Straus, Oskar, 48. 371.
v. Strauß, Edmund, 175.
Strauß, Johann, 209. 373.
Strauß, Richard, 7. 8. 9. 40. 43. 47. 51. 53. 55. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 108. 112. 113. 114. 118. 119. 123. 126. 169. 176. 180. 181. 182. 186. 188. 189. 190. 209. 243. 299ff (Zur „Elektra“). 324 (Bild). 344

345. 355. 356. 374. 377. 380. 381. 384. 385. 386. 387.
Strecker, Ludwig, 382.
Streicher, Theodor, 60.
Streichquartett, Basler, 62.
Streichquartett, Böhmisches, 56. 59. 63. 191.
Streichquartett, Brüsseler, 56. 57. 123. 126. 191. 375. 380.
Streichquartett, Dortmunder, 119.
Streichquartett, Münchener, 187.
Streichquartett, Schweriner, 126.
Streichquartett, Triester, 113. 374.
Stretten, Gertrud, 371.
Stronck-Kappel, Anna, 384.
Struensee, Paul, 109.
Stuart, B., 186.
Stubenrauch, Carlotta, 52.
van der Stucken, Frank, 55. 183.
Sturm, W., 59.
Sullivan, Arthur, 48.
Süße, Otto, 59. 119.
Süßmayer, F. X., 190.
Suter, Hermann, 114.
Svärdström, Valborg, 176. 374.
Svärdström, Schwestern, 56. 374. 386.
Swanzewa, Petrowa, 115.
Swerdloff, Lazar, 385.
Swerdloff, Sarina, 385.
Swerdloff, Zlata, 385.
Swerdloff, Geschwister, 385.
de Swert, Jules, 174.
Swolfs, P., 178.
Sylva, Margarete, 374.
Symphonieorchester (Bostoner) 60. 125.
Szamosi (Sängerin) 45. 176.
Szántó, Theodor, 53. 56.
Szemere (Sänger) 45. 176.
Szikla (Kapellmeister) 45.
Szoyer (Sängerin) 46.
Szwarcenstein (Krakau) 380.
Tagliaferro (Pianistin) 55.
v. Talleyrand, Fürst, 338. 339.
Tanejew, Sergei, 189.
Tango, Egisto, 175.
Tannert, Miss (Sängerin), 112.
Taubert, Wilhelm, 90. 190.
Taubmann, Otto, 46 („Sängerweihe". Uraufführung in Dessau).
Taußig, Friedrich, 385.
Tennyson, Alfred, 123.
Tercs, Gisela, 177.
Tester, Emma, 191.
Tetrazzini, Luisa, 372.
Tetzel, E., 75.
Teyber, Franz, 363.
Thayer, A. W., 40. 257.
Theater- und Gewandhaus-Orchester (Leipzig) 382.
Theinert, H., 192.
Theodorowicz 182.
Thévenet, Cécile, 109.
Thibaud, Jacques, 52. 56. 120. 124. 186. 380.
Thiel, Carl, 53.
Thomann, Karl, 125.
Thomas, Eugen, 346.
Thomasschule (Leipzig) 381. 382.
Thomson, César, 55.
Thuille, Ludwig, 50. 115. 179.
Thynne, Roger, 189.
Thyssen, Josef, 186.
Tichatschek, Joseph, 89 ff.
Tieck, Ludwig, 150.
Tiepolo 301.
Tinel, Edgar, 45 („Katharina". Uraufführung in Brüssel). 55. 226.
Tischer, Gerhard, 187.
Tischer-Zeitz, Franz, 58.
Titta-Ruffo (Sänger) 110. 177. 178.
Tödten, Paul, 55.
Tomasini, Luigi, 227.
Toro, Elena, 52.
Toscanini, Arturo, 49.
Tosi, P. F., 169.
Touchemoulin, Giuseppe, 364.
Tournemire, Charles, 384.
Tournier, Marcel, 190.
Trede, Paul, 368. 369.
Treichler, W., 62.
Treitschke, Cl., 183.
Trio, Frankfurter, 57.
Trio, Holländisches, 52. 180. 181.
Trio, Moskauer, 188.
Triovereinigung, Straßburger, 62.
Trostorff, Fritz, 108.
v. Trützschler, Maly, 117.
Tschaikowsky, Peter, 40. 58. 59. 111. 115. 116. 117. 123. 124. 125. 176. 180. 181. 182. 183. 185. 188. 189. 310. 366. 373. 375. 376. 378. 379. 383. 385.
Tscherbina-Beckmann (Pianistin) 188.
Tscherepnin, Nikolaus, 191.
Turgenjeff, Iwan, 6.
Türk, D. G., 81.
Türk, M., 382.
Tuschkau, Elise, 48. 371.
Tyssen, Frau, 367.
Tyssen, Josef, 367. 378.
Ubrich (Sängerin) 109.
Ucko, Paula, 112.
Uhlmann, Eva, 54.
Ulbrig, Lisbeth, 372.
v. Ulmann, Albrecht, 48.
Ulrich, Elfriede, 116.
Unkenstein, Bernhard, 185. 378.
Urack, Otto, 189.
Urbach, Otto, 123.
Urlus, Jacques, 50. 108. 185. 370. 375.
Uzielli, Lazarro, 187.
Valentin, Marie, 48.
Vallandri (Sängerin) 111.
Varró-Picker, Margit, 56.
Vas, Alexander, 385.
Vasquez (Sängerin) 45.
Vaterhaus, Hans, 56. 59. 63. 186. 187.
v. Vecsey, Franz, 46. 58. 126. 374. 384. 386.
de Veer, Johan, 113.
van Veen, Jos. M., 52.
Vénier (Verleger) 364.
Verdi, Giuseppe, 179. 189. 190. 372.
Verein für Kammermusik (Braunschweig) 183.
Verein für Männergesang (Revaler) 191.
Verhunk, Fanchette, 108.
Verlaine, Paul, 43.
Vernaleken, Th., 24.
Vickers, Mrs. (Sängerin), 185.
Vidron, Angèle, 47. 177. 379.
Vierordt-Helbing, A., 186.
Vieuxtemps, Henri, 52. 380.
Viotti, G. B., 58.
Visconti 177.
Vivaldi, Antonio, 203.
van Vliet, Madelaine, 55.
Voigt 259.
v. Voigtländer, Edith, 115. 186.
Voisin, Hugo, 371.
Vokalquartett, Berliner, 126.
Vokalquartett, Tsingtauer, 126.
Volbach, Fritz, 55. 82. 264. 324 (Bild). 354.
Volkmann, Robert, 379.
Volkner, Robert, 381.
de Vos (Sänger) 108.
de Voto, Alfred, 182.
Vogel, Curt, 57.
Vogel, Edgar, 172. 173.
Vogelstrom, Fritz, 48.
Vogl, Adolf, 243. 324 (Bild). 351.
Vreuls, Victor, 55.
Vrieslander, Otto, 186.
Waag-Hafgren, Lilly, 383.
Wachsmann, Julius, 127.
Wagenseil, G. Chr., 199. 364.
Waghalter, Ignatz, 367.
Wagner, Cosima, 7.
Wagner, Franz, 115.
Wagner, Minna, 95.
Wagner, Richard, 4. 5. 6. 12. 15. 16. 17. 18. 21. 23. 26. 28. 40. 42. 45. 48. 49. 51. 53. 56. 57. 58. 62. 89 ff (R. W.s Wünsche für die erste Aufführung des „Lohengrin" am Dresdener Hoftheater). 92. 94. 95. 109. 110. 113. 114. 118. 123. 124. 127. 133. 174.

175. 176. 177. 180. 181. 182. 183. 186. 189. 190. 192. 208. 291. 302. 303. 330. 367. 370 und 381 (R. W.-Fest in Leipzig). 372. 374. 375. 379. 381. 383. 387.
Wagner, Siegfried, 7. 9. 21 ff (S. W.). 49. 64 (Bilder). 126.
Wahrlich, Hugo, 190.
Walcker, C. F., 119.
Waldberg (Librettist) 50.
Walde, Anton, 189.
Walewski, B., 380.
Walker, Edith, 180.
Wallner, Leonore, 186.
Wallnöfer, Adolf, 178.
Walter, Bruno, 63. 123. 126.
Walter, George A., 52. 56. 118. 186. 187. 382.
Walter, Raoul, 49. 188.
Walter-Choinanus, Iduna, 54. 114.
v. Waltershausen, Hermann W., 368 („Else Klapperzehen." Uraufführung in Dresden).
v. Warlich, Reinhold, 187.
Waschmann, Karl, 372.
Waschow, Gustav, 47. 369.
Wassilenko, Sergei, 115. 123.
Watteau 301.
v. Weber, C. M., 15. 16. 31. 46. 51. 53. 55. 117. 148. 181. 383.
Weber, Martha, 371.
Weber, P., 183.
Wedekind, Erika, 122. 176. 371.
Wedlake-Santanera, Mme. (Pianistin), 185.
Wegener, William, 109.
Wegmann, F., 183.
Weidemann, Friedrich, 112. 304. 350.
Weidenhagen, E., 382.
Weidig, A., 180.
Weidt, Carl, 121. 383.
Weidt, Lucy, 112. 373.
Weil, Hermann, 374. 378.
Weinbaum, Paula, 185. 380.
Weinberg, Florence, 57.
Weiner, Leo, 61. 380.
Weingarten, Paul, 52. 53.
Weingartner, Felix, 50. 56. 57. 108. 126. 347. 350. 370. 376.
Weiß, Josef, 118.
Weiß (Sängerin) 91.
Weißenborn, Hermann, 380.
Weißmann, F., 48.
Weitzmann, K. Fr., 306.
Welcker, Felix, 375.
Welker, Max, 48.
v. Welz, Frau, 315.
Wendel, Ernst, 55. 183. 380.
Wendel-Quartett 58. 380.
Wendling, Carl, 62. 353.
Wendling-Quartett 62.
Wenig, Adolf, 368.
Wenty (Warschau) 62.
Werner, Th. W., 171. 184.
Werner, Kapellmeister, 184.
Wernow (Pianist) 119.
v. Wesdehlen, Heinrich Graf, 123.
Wesendonk, Mathilde, 58. 62. 95. 133.
v. Westhoven, Ada, 177.
Wette, Adelheid, 7. 64.
Wette, Hermann, 7.
Wetz, Richard, 54.
Wetzler, H. H., 47. 369.
Weyermann 145. 146. 147. 150.
Whitehill, Clarence, 47. 370. 382.
Wiborgs Sangarbröder 191.
Wickenhaußer, Richard, 366.
Wickham, Florence, 49.
Wicklund, Adolf, 126.
Widor, Ch. M., 119.
Wiemann, Robert, 263. 324 (Bild). 353. 384.
Wieniawski, Henri, 52. 58.
v. Wieniawski, Frau (Sängerin), 385.
Wiesike, Lillian, 181.
Wihtol, Joseph, 190.
Wilde, Oscar, 300. 302.
v. Wildenbruch, Ernst, 125.
Wilhelm, S., 126.
Willaert, Adrien, 22.
Willcken, Johannes, 371.
Wille, Georg, 56. 185. 378.
Wille, O. K., 126.
Wille, P., 185.
Williams, Arthur, 115.
Willner, A., 50.
Willner, A. M., 367.
Wilschauer, Maria, 373.
Winderstein, Hans, 58. 122. 185.
Winkelmann, Hermann, 192 (Bild).
Winter, G., 102.
Wirl, Erik, 47.
Wissiak, Wilhelm, 49.
Witek, Anton, 229.
Witt, Franz, 361.
Witte, G. H., 120.
Wittenberg, Alfred, 53. 118.
Wittgenstein, Fürstin, 305.
Wittich, Ida, 128.
Wittum, Albert, 181.
v. Wlislocki, H., 24.
Wohlgemuth, Gustav, 122.
Wolf, Hugo, 7. 57. 60. 117. 126. 151. 185. 186. 207. 208. 209. 381. 384.
Wolf, Johannes, 363.
Wolff, E. J., 58. 116. 122.
Wolff, Hans, 369.
Wolff, Hermann, 94.
v. Wolff, Kurt, 263. 324. 353.
Wolff, Paul, 370.
Wolfgang-Hansen 122.
Wolfrum, Philipp, 4. 121.
Wollgandt, Edgar, 122.
Woyrsch, Felix, 186. 189.
Wüllner, Ludwig, 125. 180. 182.
Anna Wüllnerscher Frauenchor (Berlin) 52.
Wünsch, Adolf, 183.
Wünsche, Max, 382.
Wurfschmidt, Willy, 185.
Wuzél, Hans, 186.
v. Wymetal, Wilhelm, 51.
Ysaye, Eugène, 55. 56. 121. 126. 183. 386.
Yung, Helene, 189.
Zador, Desider, 373.
v. Zadora, Michael, 115.
v. Zahn & Jaensch 344.
Zalsman, Gerard, 55. 61. 116. 179. 187. 375.
v. Zawilowski, Konrad, 46. 380.
Zeiler, Robert, 376.
v. Zelewski, Frau (Sängerin), 387.
Zeller, Heinrich, 112.
Zellner, Leo, 52.
Zelter, K. Fr., 41. 341.
Zemanek, Wilhelm, 125.
v. Zemlinsky, Alexander, 355.
Zenger, Max, 108.
Zerola (Sängerin) 372.
Zichy, Géza Graf, 45 („Franz Rákóczy II." Uraufführung in Budapest).
Zimbalist, Efrem, 185.
Zinnicq, Baron, 148. 149.
Zitta, Paolo, 122.
Zoder, Anna, 50.
Zöllner, Heinrich, 108. 369.
Zulauf, Ernst, 186.
Zumsteeg, Joh. Rud., 150.
Zweers, Bernard, 42.
Zwetkow (Dirigent) 187.
Zwintscher, Rudolf, 56.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

Cutter, Benjamin: Harmonic Analysis. 170.
Elson, Louis C.: The history of American music. 102.
Friedrichs, Elsbeth: Aus dem Leben deutscher Musiker. 170.
Goldschmidt, Hugo: Die Lehre von der vokalen Ornamentik. I. Band: Das 17. und 18. Jahrhundert bis in die Zeit Glucks. 169.
Jaques-Dalcroze, Emile: Der Rhythmus als Erziehungsmittel für das Leben und die Kunst. 103.
Kalischer, Alfr. Chr.: Beethoven und seine Zeitgenossen. I. Band: Beethoven und Berlin. 40.
Kistler, Cyrill: Der dreifache und mehrfache Kontrapunkt. Die dreifache und mehrfache Fuge. Der Kanon. 361.
Merkel, Johannes: Kurzgefaßtes Lehrbuch der Harmonie. 170.
Meyers Großes Konversationslexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. 6. Aufl. Band 19. 362.
Münch, Amalie: Die Musik in Schule und Haus. 41.
Münzer, Georg: Der Märchenkantor. 170.
Niemann, Walter: Das Klavierbuch. 40.
Robinson, P.: Händel and his orbit. 103.
Schmidt, Leopold: Aus dem Musikleben der Gegenwart. Beiträge zur zeitgenössischen Kunstkritik. Mit einem Geleitwort von Richard Strauß. 169.
Schneider, A.: Akustik und Harmonie übertragen auf das praktische Gebiet. Abhandlung des mathematischen Problems für Geigenbau usw. 3. Aufl. 170.
Schnerich, Alfred: Messe und Requiem seit Haydn und Mozart. 361.
Sonneck, O. G.: Early concert-life in America (1731—1800). 102.
Starke, Hermann: Physikalische Musiklehre. 41.
Steinitzer, Max: Musikalische Strafpredigten. Veröffentlichte Privatbriefe eines alten Grobians. 362.
Winter, G.: Das deutsche Volkslied. 102.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

Akimenko, Th.: op. 32. Sonate pour Violon et Piano. 174.
Alexander Friedrich v. Hessen: op. 7. Passacaglia für Klavier. — op. 8. Vier Lieder für Bariton und Klavier. — op. 9. Vier Duette für Bariton und Sopran. — op. 10. Part songs for 2 sopranos in canon form with piano. 173.
Baß, Roderich: op. 26. Trio für Klavier, Violine und Cello. 44.
Bortkiewicz, Serge: op. 8. Esquisses de Crimée. Vier Stücke für das Klavier. 366.
Bossi-Porpora: Fuge für Orgel. 105.
van den Brandeler, Henriette I.: Sieben Lieder mit Klavierbegleitung. 42.
Courvoisier, Walter: op. 16. Fünf Gedichte. — op. 17. Fünf Gedichte. — op. 18. Zwei Sonette. — op. 19. Sieben Gedichte. 107.
Denkmäler der Tonkunst in Österreich. XIV. Jahrgang. I. Teil. Heinrich Isaac: Weltliche Werke. 363.
— XV. Jahrgang. I. Teil. Jacob Handl: Opus musicum Teil III. 103.
— XV. Jahrgang. II. Teil. Wiener Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert. I. 364.
Elgar, Edward: Sieben Lieder. 43.
Epstein, Egon Hanns: Vier Gesänge. 171.
Erbe, Kurt: op. 4. Sechs Improvisationen für Orgel über verschiedene Choräle mit ausgeführtem cantus firmus. Zum kirchlichen Gebrauche wie zum Studium. 366.
Froberger, Joh. Jak.: Vier auserlesene Stücke für Orgel (W. Niemann). 105.
Grädener, H.: op. 45. Konzert für Violoncello. 174.
Günther, Felix: Altdeutsches Liederbuch. — Baskisches Tanzlied. — Simple Lieder von einer jungen Liebe. 107.
Haas, Joseph: op. 11. Drei Präludien und Fugen für die Orgel. 106. — op. 21. Sonate für Violine und Pianoforte. 174.
Habert, Joh. Ev.: op. 77, 80 und 81. Streichquartette. 44.
Händel, G. F.: Orgelkonzert No. 4 F-dur (M. Seiffert). 105.
— Orgelkonzert op. 4 No. 5 F-dur (M. Seiffert). 105.
— Concerti grossi No. 5 und 21 (M. Seiffert). 105.
— Orgelkonzert No. 10 d-moll. 105.
— Concerto grosso No. 17. 107.
Harder, Knud: op. 3. Eine Fuge für die Orgel. 106.
Hartmann von An der Lan-Hochbrunn, P.: Lieder. 43.
v. Hausegger, Siegmund: Zwei Gesänge für gemischten Chor und großes Orchester: „Sonnenaufgang“ und „Weihe der Nacht“. 44.
Haydn, Joseph: Sieben Tanzmenuette. Nach den Originalstimmen für Klavier bearbeitet von Ferdinand Scherber. 363.
Hofmann, Josef: op. 40. Charakterskizzen für Klavier. 365.
Jarossy, Albert: Vier Gesänge für eine Singstimme. 107.
Jeral, Wilhelm: Skalen und Dreiklangstudien für Violoncello-Solo. 174.
Kaun, Hugo: op. 61. Fünf Lieder und Gesänge. 171.
— op. 63. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. 171.
— op. 78. „Waldesgespräche“. Vier Stücke für Pianoforte. 107.
— op. 81. Passacaglia für zwei Pianoforte. 366.
Lambrechts-Vos, Anna: op. 7. Zwei Streichquartette. 173.
— op. 8. Fünf Lieder. 42.
van Leeuwen, Ary: Vier Lieder für eine Singstimme. 171.
Leschetizki, Théodore: op. 48. Trois morceaux pour piano. 172.

Levy, Eduard: op. 49. „An die Allmacht“. Eine neue Messe für Soli, Chor und Orchester. 365.
Liapounow, S.: op. 27. Sonate pour le Piano. 365.
Loeffler, Ch. M.: op. 5. Vier Lieder für eine Singstimme, Bratsche und Klavier. 43.
Meyer, Albert: op. 14. Sonate c-moll für Klavier und Violine. 173.
Niemann, Walter: op. 10. „Reisebilder“. Vier Vortragsstücke für Pianoforte. 366.
Palme, Rudolf: op. 78, 79, 80. Choralvorspiele beim öffentlichen Gottesdienste für Orgel. 366.
Reger, Max: op. 89 No. 3 und 4. Zwei Sonatinen in F-dur und a-moll. 104.
— „Abendfrieden“. 171.
Richter, L.: Concertino für Violine mit Begleitung des Pianoforte. 174.
Scarlatti, Alessandro: Harpsichord and Organ Music, edited by J. S. Shedlock. 171.
Schäfer, Dirk: op. 8. Suite pastorale für Orchester. 170.
Scharwenka, Xaver: op. 82. Viertes Konzert für Klavier und Orchester. 105.
Scheidt, Samuel: Zehn Choralvorspiele aus der Tabulatura Nova (W. Niemann). 105.
Scheinpflug, Paul: op. 13. Sonate in F-dur für Violine und Klavier. 173.
Schelling, Ernest: Suite Fantastique pour Piano et Orchestre. 42.
Schotte, Karl: „Aus Kindertagen“. 107.
Senn, Carl: op. 37. Zwölf Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 43.
Sinding, Christian: op. 79. Zwei Romanzen für Violine und Pianoforte. 174.
— op. 82. Studien und Skizzen für Klavier. 172.
— op. 87. Klaviertrio. 180.
Sommer, Hans: Vier Lieder. 366.
Stamitz, Karl: op. 20. Fünf Klaviersonaten mit begleitender Violine (Hugo Riemann). 172.
Suchy, Franz: Vier Lieder für eine Singstimme. 171.
Thomassin, Désiré: op. 72. Sonate für Violine und Klavier. — Impromptu für Violine und Klavier. 44.
Tschaikowsky, Peter: Thème et variations pour Piano (œuvre posthume). 366.
Vogel, Edgar: Kompositionen. op. 12, 14, 20, 21, 22, 23. 172.
Weiner, Leo: op. 4. Streichquartett No. 1. 174.
Weiß, August: op. 25. Wiegenlied für Männerchor mit Streichorchester. 43.
— op. 57. „Das Bächlein“. Männerchor mit obligater Klavierbegleitung. 171.
— op. 75. Romanze patetico für Pianoforte und Violine. 44.
Werner, Th. W.: Sechs Gesänge für eine mittlere Stimme und Klavier. 171.
Wickenhaußer, Richard: op. 40. Zehn Choralvorspiele für Orgel. 366.
Wiese, Max: op. 25. Sechs Lieder im Volkston. — op. 28. Vier Gesänge. 107.
Wollfahrt, Heinrich: op. 4. Sonatinen für Klavier zu zwei Händen. — op. 5. Introduktion und Fuge für zwei Klaviere zu vier Händen. 365.
Zweers, Bernard: Dritte Symphonie: „An mein Vaterland“. 42.

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

Adler, Guido: Ein Beitrag zur Haydn-Literatur. 360.
Altmann, Gustav: Bayreuther Festspiele 1908. 99.
— Eine Replik. 99.
Andersen, Hedwig: Gibt es einen männlichen und einen weiblichen „Atmungstypus“? 100.
— Die Atmung der Kinder beim Sprechen und Singen. 101.
Andro, L.: Das Schicksal eines Liedersängers. 38.
— Mahler—Weingartner. 98.
Apitz, G.: Fürsorge einer Schulbehörde für die Pflege des Volksschulgesanges. 100.
Ast, Max: Entgegnung. 100.
— Die Gesangsfrage auf dem 4. Musikpädagogischen Kongreß. 166.
Bastyr, Hans: Das deutsche Volkslied — ein Opfer des Kunstgesanges. 168.
Becker, Eduard: Der 21. Deutsch-Evangelische Kirchengesangvereinstag in Berlin. 101.
Beer, August: Chopin. 358.
Berger, Ernst: Frédéric François Chopin. 358.
Bergström, Anna: Der Gesangunterricht in den schwedischen Volksschulen. 166.
Beßmertny, Marie: Die Eröffnung der neuen Musikhalle in Hamburg. 98.
— Tolstoi und Tschaikowsky. 100.
Blancke, G.: Musikantenfahrten. 100.
Böhme, Meinhardt: Stimmbildung und Gesangunterricht in der Schule. 166.
Boerschel, Ernst: Chopin. 359.
Borchers, Gustav: Carl Eitz. Ein Bild seines Lebens und Schaffens. 166.
Brandes, Friedrich: Edmund Kretschmer †. 37.
Bratter, C. A.: Marokkanische Musik. 37.
— „Arif“. Ein Meisterwerk der türkischen Opernbühne. 37.
Breithaupt, R. M.: Der erste Klavier- und Musikunterricht. 319.
Brügel, Gabriel: „Der Tod des Herrn“ von P. Hartmann von an der Lan-Hochbrunn. 99.
v. Bülow, Marie: In Sachen der „ersten“ Bülow-Biographie. 38.
Bundi, G.: Kirchengesang im Engadin. 168.
Busching, Paul: Was geschieht für die Orchestermusiker? 323.
Callies, E.: Einige Bemerkungen. 166.
Canstatt, Tony: Heinrich van Eyken †. 100.
Capellen, Georg: Die leitenden Prinzipien meiner „Fortschritt-

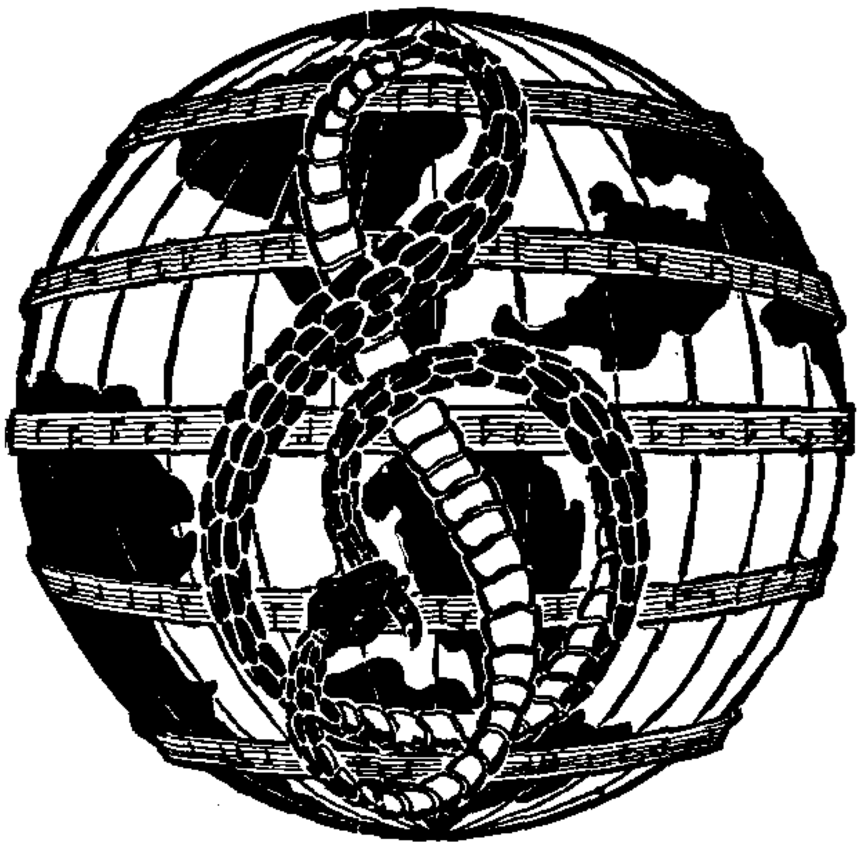
lichen Harmonie- und Melodielehre". 165.
Cebrian, Adolf: Nachklänge zur Zelter-Feier. 101.
Challier sen., Ernst: Von Leuten, die ihren Beruf verfehlt haben. 97.
— 30 oder 50 Jahre Schutzfrist? 168.
— Ist die Verlängerung der bestehenden Schutzfrist ein Bedürfnis für den Musikalienhandel und die musikalische Welt? 321.
Chwatal, Bernhard: Akustik und Intonation. 39.
— Ein neues Membranleder. 39.
Chop, Max: Die zweite Aufführung des „Nibelungenring" in Bayreuth. 99.
— Orientalische Plattenmusik. 165.
Cramer, Hermann: Führer durch die Literatur des Violoncellos. 98.
Daehne, Paul: Otto Lob †. Ein Freund liederfroher Akademiker. 167.
Dieckmann, Ernst: Über den Gesangunterricht an höheren Lehranstalten. 166.
Domansky, Walther: Schumanniana. 99.
Draber, H. W.: Die Straßenmusik in London. 99.
Droste, Carlos: Der Bayreuther Lohengrin: Charles Dalmorès. 98.
— Elisabeth Bokemeyer. 99.
Dubitzky, Franz: Die Kritik — und wie unsere Tonmeister über sie dachten. 167.
— Tonmeister „ohne Talent". 322.
Ebner, Theodor: Des Knaben Wunderhorn. 98.
Eccarius-Sieber, A.: Die soziale Lage des Musiklehrerstandes. 164.
Eckertz, Erich: Nietzsche über Musik. 97.
Ehlers, Paul: Constanz Berneker. Ein stiller Meister seiner Kunst. 319.
Eilenburger Tageblatt: Chopin. 358.
Eisenmann, Alexander: Das Stuttgarter Konservatorium und sein neuer Direktor Max Pauer. 97.
Engelke, Bernhard: Einige Bemerkungen zu L. Schiedermairs „Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus". 35.
Erckmann, Fritz: Sphärenmusik. 35.
Erdgeist: Arnold Schönbergs fis-moll Quartett. 320.
Erk, Karl: Unter allen Wipfeln ist Ruh (eine Pressefehde). 100.
Ettler, Carl: Die Ornamentik der Musik 36.
Eulenburg, Herbert: Hans von Bülow. 319.
Faißt-Sedlmaier, G.: Zur Harmoniumwahl. Deutsch oder amerikanisch? 39.
Fein, Johann: Vorurteile und Irrtümer der Gesanglehrer und Sänger bei Hals- und Nasenkrankheiten. 166.
Festschrift des Barmer Konservatoriums der Musik: Jacob Salentin von Zuccalmaglio und die Musikalische Akademie zu Schlebusch und Burscheid. 322.
Fischer, J. F., und Möller, Jörgen: Beiträge zur Kenntnis des Mechanismus der Brust- und Falsettstimme. 166.
Flatau, S.: Auffallende Höhenentwickelung einer Frauenstimme. 166.
Flügel, Ernst: Zum Gedächtnis von Friedrich Chopin. 357.
Forchhammer, Viggo: Die deutsche Bühnenaussprache und ihre Bedeutung für das Volk. 165.
Franke, Felix: Eine neue Beethoven-Büste. 99.
Frick, Albert: Friedrich Chopin. 358.
Fricke, H.: Bericht der Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung in Hamburg, Ausschuß für Musik, über ihre Tätigkeit 1907/8. 100.
— Prüfungsordnung für Lehrer und Lehrerinnen des Gesangs an hamburgischen höheren Schulen und Lehrer- und Lehrerinnen - Bildungsanstalten. 166.
Friedheim, Arthur: Busoni und Liszt-Interpretation. 38.
Fritzsche: Zwei Volkslieder aus dem Erzgebirge. 100.
Fröhlich, P.: Nachruf auf Prof. Rudolf Thoma. 101.
Fuchs, Georg: Das Münchener Künstlertheater. 320.
Gachnang, Kd.: Der Sängerverein „Harmonie Zürich". 168.
Garso, Siga: Das Unreinsingen. 166.
Gast, K.: Die Förderung des Schulgesanges durch den Grundlehrplan der Berliner Gemeindeschulen. 166.
Geyer, G. B.: Der dreistimmige Gesang in der Volksschule. 100.
Göhler, Georg: Orchesterkompositionen von Jean Sibelius. 319.
— Georg Friedrich Händel. 319.
— Offener Brief an Georg Grafen von Hülsen-Haeseler. 320.
— Ein Silvestergespräch. 360.
Gusinde, A.: Über den Chorgesang in Volksschulen. 166.
Gutzmann, Hermann: Zur Stimmbildung und Stimmpflege in der Schule. 101.
Handke, Robert: Zur Disposition des Volksschulgesangunterrichts. III: Liedwahl und Liedbehandlung. 165.
Das Harmonium: Ein Original. 39.
— Rückblick auf das zweite Wirkungsjahr des Vereins der Harmoniumfreunde zu Breslau. 39.
— Lindholms Normal-Kunstharmonium. 39.
Hasse, Max: Aus Neu-Weimar. 360.
Hassenstein, Paul: Die Elemente einer instrumentgemäßen Harmonium-Satztechnik. 39.
— Die diatonische Tonleiter. 166.
Heinrich, Traugott: Phonetik und Lautphysiologie in ihrem Verhältnisse zur Gesanglehre. 100.
— Was ist ein Laut? 166.
Heuler, R.: Zentralsingschule, Würzburg. 100.
Heuß, Alfred: Über A. Schweitzers „J. S. Bach". 35.
— Das Vierte Deutsche Bachfest in Chemnitz. 36.
— Händels „Samson" in der Bearbeitung von Friedrich Chrysander. 36.
Hirsch, Benno: Louis Spohr als Erfinder des Geigenhalters. 165.
Holzer, Ernst: Schubartiana. 320.
Hönn, Karl: Carl Loewes Oratorium „Hiob". 98.
v. Hornbostel, E. M.: Musika-

lisches vom 16. Internationalen Amerikanisten - Kongreß in Wien. 35.
Howard, Walter: Die Sprache als Grundlage des Gesangunterrichtes 166.
Hundoegger, Agnes: Die Reform des Schulgesangs in England und die Tonika-Do-Methode. 165.
Huneker, James Gibbons: Nietzsches Abfall. 37.
Imhofer, R.: Die Anaemie in ihren Beziehungen zu Krankheiten der Singstimme. 166.
Istel. Edgar: Die 44. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. 35.
— Deutsche Weihnachts-Spiele. 165.
Jachimecki, Zdislaw: Das „richtige" Datum des Briefes L. van Beethovens „an die unsterbliche Geliebte". 35.
Jelmoli Hans: Franz Curti. 39.
Kahle, A. W. I: Pablo de Sarasate und Wilhelmine Clauß. 165.
— Zelter als Begründer der Liedertafel. 165.
Kahrig, F.: Notenrätsel im Gesangsunterricht der Volksschule. 101.
Kardos, Kornelia: Ein Klavierabend bei Leschetitzki. 98.
Karsten, Paula: Musikinstrumente fremder Völker. 164.
— Indische Zigeunermusik. — Bajaderentanz. 164.
— Das Orchester der Birmanen. 164.
— Das Orchester der Togoneger. 165.
— Wandernde Musikanten in Nordafrika. 165.
— Kirgisenmusik. — Die Tatarenflöte. 165.
Keller, Otto: Lilli Lehmann. Zu ihrem 60. Geburtstage. 165.
Kienzl. Wilhelm: Kunst und Gemüt. 319.
Kipper, Hermann: Chopin. 358.
Kloß, Erich: Richard Wagner und seine erste Frau Minna. 97.
— Zur Bayreuther Lohengrin-Aufführung 1908. 99.
— Richard Wagners Menschentum. 164.
— Zum 60. Geburtstage Hans von Wolzogens. 165.
Knayer, C.: Florenz als Musikstadt. 99.
Koch, Max: Der Vierklang der sechsten Stufe. 97.
— Die dissonierenden Akkorde der dritten Stufe. 99.
— Der 7/I in Dur. 100.
Koczirz, A.: Die Gitarre seit dem 3. Jahrtausend vor Christus. 36.
Kohut. Adolph: Zu Schulz-Beuthens 70. Geburtstage. 98.
— Eine berühmte deutsch-italienische Primadonna. 164
Kolbe, H.: Felix Schmidt zu seinem 60 Geburtstage 167
v. Komorzynski, Egon: Zwischenspiele und Ballettmusik aus Schuberts „Rosamunde". 97.
König, Arno: Zur Volkslied-Pflege. I. Robert Kothe. 101.
— Zur Praxis des Chorsingens. 166.
— Zur Jahrhundertfeier eines bekannten Musikers. 167.
Korrespondenzblatt des Evangelischen Kirchengesangvereins: Ein Hindernis für die Entwicklung der evangelischen Kirchengesangvereine. 101.
— Übersicht über die Tätigkeit der Kirchengesangvereine im Jahre 1908. 101.
— Felix Mendelssohn Bartholdy. 101.
— Nachruf auf Feldprobst D. Richter. 101.
— Nachruf auf Prof. Rudolf Palme. 101.
Korth, Leonard: Uhlands Gedichte in der musikalischen Komposition. 167.
Krause, Dr. med.: Erkrankungen der Stimme und Gesangunterricht. 100.
Krause, Emil: L. v. Köchels chronologisch - thematischer Mozart-Katalog und Mozarts Instrumentalmusik. 164.
Kronfuß, Karl: Die Haindlkinder, Roman von Rudolf Hans Bartsch, und der Deutsche Volksgesang-Verein in Wien. 101.
Küffner, K.: Erfahrungen mit Friedr. Wiedermanns Übungstafeln zum Gesangunterricht. 101.
Kühn, Oswald: Vom Münchner Tonkünstlerfest. 98.
Laloy, Louis: „Hippolyte et Aricie" de J. Ph. Rameau et „Boris Godounov" de Moussorgski à l'Opéra de Paris. 35.
Langen, Gustav: Ostergedanken. 319.
Lederer, Victor: Das Brahms Denkmal in Wien. 97.
— Gustav Mahlers siebente Symphonie. 164.
— Balletreform in der Wiener Hofoper. 165.
Leist, H.: Der erste Gesangunterricht. 165.
Leutz, Fritz: Herr X., der „ungerechte" Preisrichter. 167.
Lewinski, Josef: Erinnerungen an Niels W. Gade. 165.
Liebscher, Arthur: Zur Diskussion über das Thema „Absolutes Gehör". 99.
Lindner, Ella: Chopin. 359.
Löbmann, Hugo: Entgegnung. 100.
— Zur Frage der Hochschulbildung für Musiklehrer. 101.
— Ein Wort über Tonbildung in Männergesangvereinen. 167.
— Der Anfang vom Anfang in der Gesangbildung. 167.
— Eigenschaften eines Gesangvereinsmitgliedes. 167.
Lucerna, Eduard: Heimische Musikpflege. 101.
Lückhoff, Walter: Die Aufgaben einer modernen Hausmusik-Pädagogik und das Harmonium. 39.
— Praktische Winke für den Wettbewerb am Preisausschreiben. 39.
Lusztig, J. C.: Moderne Chopinspieler. 357.
— Frédéric Chopin. 359.
Maclean, Charles: Two English Authors on Wagners „Ring". 35.
Mäding, Franz: Otto Lob †. 167.
Markus, S.: Zu Frédéric Chopin's hundertstem Geburtstag. 357.
Marschner, Franz: Joh. Seb. Bachs Anforderungen an die Stimme. 166.
Martell, Paul: Die Königliche Musikinstrumentensammlung zu Berlin. 164.
Mendès, Catulle: Wie man Wagners Werke in Frankreich aufführt. 322.
Mlöoch, Franz: Neue Orgel in der Pfarrkirche in Preßbaum bei Wien. 39.
— Orgelneubau in der Fürst Liechtensteinschen Patronatskirche in Hinterbrühl bei Wien. 39.
— Neue Hausorgel. 39.
v. Mojsisovics, Roderich: Wie soll man Volkslieder bearbeiten? 98.

v. Mojsisovics, Roderich: Regers Choralphantasieen für die Orgel. 99.
Monatsschrift für Schulgesang: Was bringt die neue preußische Besoldungsordnung den Gesanglehrern an höheren Schulen? 101.
— Fortschritte auf dem Gebiete des Schulgesanges in Hamburg. 101.
Müller, F. A.: Karl Friedrich Weinberger †. 168.
v. Müller, Hans: Drei Theaterbriefe E. T. A. Hoffmanns. 320.
Müller-Reuter, Theodor: Der Barbier von Bagdad. 360.
Münch, Amalie: Die Liedbehandlung auf allen Stufen. 100.
Münnich, Richard: Musikwissen und Schule. 100.
— Zum 100. Geburtstage Felix Mendelssohn Bartholdys. 101.
Münzer, Georg: Mozarts Symphonie g-moll. 97.
— Die c-moll Symphonie von Beethoven. 99.
Nef, Karl: Die Geschichte eines Volksliedes. 168.
— Mozarts Spinett. 168.
Neitzel, Otto: Die Wunder der mehrstimmigen Musik. 97.
Neue musikalische Rundschau (München): Errichtung einer Gedenktafel am Wohnhause Josef Rheinbergers zu München. 164.
— Richard Wagner auf der Flucht im Mai 1849. Nach Äußerungen eines Zeitgenossen. 165.
Neue Musikzeitung: Lehrer-Gesangverein und Deutscher Sängerbund. 98.
— Arturo Toscanini. 99.
— Eitz-Borchers' Reformen im Schulgesangunterricht. — Das Tonwort. 99.
— Ein Blick in die Geisteswerkstatt Richard Wagners. 99.
— Ein bemerkenswertes Wort über den Gesangunterricht an höheren Schulen. 100.
— Zum Kapitel der Bestundung des Gesangunterrichts. 100.
Neuert, Fritz: Der deutsche Männergesang und seine Hauptvertreter. 167.
Neustadt, Richard: Interessante Dokumente aus einer Musikautographen Versteigerung. 99.
Newmarch, Rosa: The Sheffield Festival. 36.
Niemann, Walter: Dem Andenken Agathe Backer-Gröndahls. 97.
Noll, Ludwig: Lehrergesangvereine und Deutscher Sängerbund. 99.
Noatzsch, Richard: Die Karwoche in der Peterskirche. 100.
Paul, Ernst: Hochschulbildung für Musiklehrer. 100.
Pfeiffer, Maximilian: E. T. A. Hoffmann in Bamberg. 165.
v. d. Pfordten, Hermann Frhr.: Mozart. 319.
— Felix Mendelssohn Bartholdy. 319.
Pohl, M.: Was ist sentimental? 98.
Pöhler, A.: Die Gehälter der Fachlehrer an Gymnasien, Realgymnasien und Realschulen im Königreich Sachsen. 101.
Pommer, J.: Über A. R. Spauns Sammlung oberösterreichischer Volksweisen. 101.
Prinz, E.: Über das Absingen von Noten. 100.
— Erwiderung. 100.
Prümers, Adolf: Der Niedergang des Zwiegesangs. 100.
— Die psychologische Bedeutung des Ritardando. 101.
— Die Suggestion im Dienste der Tonkunst. 166.
— Idealismus. 167.
— Das Deutschtum daheim! 167.
Pusch, Carl: Volkslied oder Volksballade? 168.
Puttmann, Max: August Langert. 165.
— Alfred Lorenz. 165.
— Das Bachfest in Leipzig. 166.
Riemann, Hugo: Baron Frédéric Auguste Gevaert, † 24. Dezember 1908. 36.
— Zur Herkunft der dynamischen Schwellzeichen. 36.
Riemann, Ludwig: Der Gassenhauer. 98.
— Falsche Rhythmusaufzeichnungen im Schul- und Volksliede. 100.
— Eine Entgegnung. 100.
— Das musikalische Innenleben der Kinder bis zum sechsten Lebensjahre. 101.
v. Riesemann, Oskar: Nikolaus Rimsky-Korssakow. 36.
— Les legs de Mussorgski. 36.
— Sergei Iwanowitsch Tanejew. 37.
v. Riesemann, Oscar: Das musikalische Vermächtnis Nikolaus Rimsky-Korssakows. 99.
Rischbieter, W.: Vereinzelte Gedanken eines alten Musikers. 165.
Ritter, A.: Das Geheimnis der Tonbildung für den Kunstgesang. 165.
Rödger, B. E.: Regelmäßige Kirchenkonzerte. 101.
Rodewald, A.: Der 15. Sängertag des Deutschen Sängerbundes am 11. und 12. September 1908 zu Berlin. 167.
Rossow, Alb.: Marschmusik. 168.
Rupp, J. F. Emil: Die Orgel der Zukunft. 39.
Rychnovsky, Ernst: Neue Beethoven-Literatur. 97.
— Autographenversteigerung. 98.
Sahr, Julius: Volkspoesie und Kunstdichtung. 101.
de St. Foix, G.: Zwei Berichtigungen zum Köchelschen Verzeichnis der Werke Mozarts. 97.
Samper, Hubert: Kirchengesang und Chorschule. 101.
Sandberger, Adolf: Rossiniana. 35.
Die Sängerhalle: Ein Besuch bei Eduard Kremser. Nachklänge zum 70. Wiegenfeste. 166.
— Zum 80. Geburtstage von Conrad Schulken. 166.
— Der Gesamtausschuß des Deutschen Sängerbundes. 167.
— Zur Frage des Aufführungsrechtes. 167.
— Christian Burkhardt †. 167.
— Georg Kremser †. 167.
— Ein 80jähriger Sänger. 167.
— Ehrliche Kritik! Ein Notschrei. 168.
Sarner, Helene: Chopin. 357.
Schäfer, Oskar: Tönende Hilfsmittel beim Gesangunterricht oder nicht? 101.
Schanze, Ludwig: Die bayerischen Gymnasialmusiklehrer im alten und im neuen Gehaltsregulativ. 101.
Schaub, Hans F.: 4. Musikpädagogischer Kongreß in Berlin. 99.
v. Schebek, Alfred: Über Prinzipien moderner Inszenierung. 165.
Schering, Arnold: Ein wiederaufgefundenes Werk von Heinrich Schütz. 36.

Scherrer, Heinrich: Laute, Gitarre, Volkslied und deren Bedeutung für die Hausmusik. 98.
Scheumann, A. Richard: Die Wirkung der politischen Vorgänge des Jahres 1848 auf das Männergesangswesen. 166.
Schiffler, H.: Kulturforderungen der Gegenwart und unsere Dirigenten. 167.
Schlang, Wilhelm: Ein Altmeister des deutschen Männergesangs zum Gedächtnis Karl Friedrich Zelters. 167.
Schlegel, Artur: Zur Dirigentenwahl. 167.
Schlemüller, Hugo: Eine Symphonie von Otto Nicolai. 99.
Schlösser, Hugo: Die Orgelwerke in der Benediktinerabtei Seckau. 39.
— Der Umbau der Orgel in der Pfarrkirche Sankt Elisabeth in Wien. 39.
— Die Orgel in der neuen Sankt Josefskirche in Graz. 39.
Schmid, Otto: Maryla von Falken. 97.
— Edmund Kretschmer. 164.
— Edmund Kretschmer †. 167.
Schmidt, Leopold: Umkehr. 36.
— Die Grenzen des musikalischen Ausdrucks. 37.
— Vom Nationalen in der Musik. 37.
— Vom Subjektivismus in der Musik. 37.
— Carl Friedrich Zelter. 38.
— Ehrlichkeit in der Musik. 38.
— Zum besseren Verständnis fremdsprachlicher Opern. 38.
— „Dramatisches“ in der Musik. 39.
Schmitz, Alois: Stimmbildung und Stimmphysiologie. 165.
Schmitz, Eugen: Die Münchener Festspielsaison. 164.
— Zur Reform der Konzertprogramme. 164.
— Eine Ästhetik des Gesamtkunstwerks aus dem Jahre 1813. 164.
Schneider, Louis: Über Nationalismus in der französischen Musik. 36.
Schnerich, Alfred: Wünsche für die 100. Wiederkehr von Haydns Todestag. 164.
Schultz, Detlef: Alexander Winterberger als geistlicher Tondichter. 167.
Schultze, Ernst: Ein musikalisches Volksheim. 322.
Schünemann, Georg: Der vierte musikpädagogische Kongreß zu Berlin. 35.
Schütz, Rudolf: Das Schulkonzert — eine Gefahr? 100.
— Wie kann der Schulgesangunterricht das Musikverständnis anbahnen? 100.
— Musikunterricht als „technisches Fach“ an Seminaren. 101.
— Zum Stimmwechsel. 101.
Schwartz, Heinrich: Max Schillings' „Moloch“. 98.
— M. Clementis „Gradus ad Parnassum“. 98.
Schwartz, Rudolf: Emil Vogel †. 35.
Schweitzer, Albert: Zum Todestage Bachs. 321.
Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt: Hinter den Bergen. 168.
— Jahrmarktsmusik. 168.
— Gottlieb Kübler. 168.
— Die erste Entwickelung des Sängerwesens im Kanton Zürich. 168.
Schüz, Alfred: Vom Musikalisch-Häßlichen. 99.
Seebach, Graf, und Putlitz, Baron zu: Erwiderung. 320.
Segnitz, Eugen: Corona Schröters Lieder. 98.
— Das Denkmal Joh. Seb. Bachs in Leipzig. 98.
— Goethes Stellung zum Theaterrepertoire. 99.
Sieber, Ferdinand: Johannes Miksch. 166.
Signale für die musikalische Welt: Vom Bach-Fest in Chemnitz. 37.
— Busoni spricht. 38.
— Abermals die „erste“ Bülow-Biographie. 38.
Sömmern, H.: Unsere Sängerfeste Freudenfeste. 167.
Southgate, T. Lea: Musical instruments in Indian Sculpture. 36.
Spanuth, August: Zur geschäftlichen Metamorphose im Musikgetriebe. 36.
— Besuch aus Amerika. 36.
— Wagner im Bilde und in der Karikatur. 36.
— Ein Eindringling, der zugleich Befremden und Hoffnungen erregt. 36.
— Die Operette in Amerika. 37.
Spanuth, August: Gustav Mahlers siebente Symphonie. 37.
— Internationale Beziehungen in der Musik. 37.
— Debussy's „Pelleas und Melisande“. 37.
— Ein amerikanisches Oratorium in Deutschland. 37.
— Quousque tandem? 37.
— Das Musikjahr 1908. 38.
— „Elektra“. 38.
— Beweise verlangt. 38.
— Nachträge zur „Elektra“-Aufführung. 38.
— Zur „ersten Bülow-Biographie“. Einwendungen von Marie von Bülow. 38.
Spiro, Friedrich: Zur Bach-Bewegung. 38.
Vom Sprachlichen Kunstgewerbe: Zur Kultur des Konzertprogramms. 321.
Stanford, Charles: Poetry and Music. 36.
Stauber, Paul: Weingartner als Operndirektor. 164.
Stein, M.: Seminarmusikreform und Volksschulgesang. 100.
Steinhard, Erich: Ein alter deutschböhmischer Tonkünstler. 321.
Stephani, Hermann: Carl Eitz' Tonwort im Gesangunterricht. 165.
Die Stimme: Herr Geh. Ober-Reg.-Rat Dr. Jansen über den Gesangunterricht in den höheren Lehranstalten. 166.
— Professor Felix Schmidt. 166.
— Konzert und Kritik. 168.
— Felix Mendelssohn Bartholdy. 168.
— Wer hat den richtigen Rhythmus? 168.
— Konradin Kreutzer. 168.
Thibaut, A. Fr. J.: Über das Natürliche und das Studium der Volkslieder. 39.
Thießen, Karl: Auch ein Jubiläum. 97.
Thomas, Wolfgang A.: Julius Weismann. 97.
— Kammermusik. 165.
v. Tideböhl, Ella: Rimsky-Korssakow und seine Opern. 99.
Trapp, E.: Anna Zoder. 99.
Ulrich, Bernhard: Die älteste Anleitung zum Kunstgesang. 166.
Urbach, Otto: Karl Müller-Hartung †. 98.
— Das absolute Gehör. 98.
Vogel, Georg: Fräulein van

Oldenbarnevelt und die Kunst. 166.
Volbach, Fritz: Das Volkslied und seine Beziehung zur Kunstmusik. 98.
— Ein Fazit. Bekenntnisse. 320.
Wähner, Fr.: Beethoven-Erinnerungen. 99.
Walk, Max: Tönende Lehrmittel? Eine Entgegnung auf den Artikel von E. Prinz „Über das Absingen von Noten". 100.
— Tönende Lehrmittel. 166.
Weber, Wilhelm: Über den Gesangunterricht an der höheren Schule. 166.
Weber-Bell, Nana: Nochmals Ast und Engel. 100.
— „Die Atmungskunst des Menschen im Dienste der Kunst und Wissenschaft" von Jeanne van Oldenbarnevelt. 100.
— Schnürleib und Gesangsästhetik. 164.
— Helmholtz und die Vokaltheorie. 166.
Weimar, G.: Über Rhythmus. 101.
Wellmer, August: Karl Friedrich Zelter. 101.
— Robert Franz. 101.
— Frédéric Chopin. 357.
Wethlo, Franz: Sichtbare Tonschwingungen. Ein neues Stroboskop. 166.
Wiedermann, F.: Bericht über die Verhandlungen des 4. Musikpädagogischen Kongresses betreffend den Schulgesang. 100.
Wiedermann, F.: Vom 4. Musikpädagogischen Kongreß zu Berlin. 100.
— Joseph Weisweiler: Das Schulkonzert. 100.
Wieland, K.: Singen in der Turnstunde? 100.
— Theoretischer Gesangunterricht in der Volksschule. 101.
Wild, Irene: Das Brahms-Denkmal von Max Klinger. 38.
Wiltberger, A.: Die zweite Lehrerprüfung und die Weiterbildung in der Musik. 166.
Wittko, Paul: Chopin. 359.
Wohlgemuth, Gustav: Warum wir uns am dritten Wettsingen um den Kaiserpreis zu Frankfurt a. M. nicht beteiligten. 167.
Wolf, Johannes: Die Melodieen der Troubadours. 36.
Wustmann, Georg: Ein Brief Carl Philipp Emanuel Bachs. 35.
de Wyzewa, T. und de St. Foix, G.: Un maître inconnu de Mozart. 36.
— Les premiers Concertos de Mozart. 36.
Zeillarn, Walter: Pelleas und Melisande von Claude Debussy. 164.
Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft: Sterndale Bennett. 35.
— Programme music, and after. 35.
— New Works in England. 35. 36.
— Aufführungen älterer Musikwerke von Mitte September 1907 bis Ende Juni 1908. 35.
Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft: Moody-Manners English Opera Company. 36.
— Brighton Musical Festival. 36.
— Tschaikowsky's „1812" Score. 36.
Zeitschrift für Orgel-, Harmonium- und Instrumentenbau: Wieder ein Fortschritt österreichischer Orchestrion-Industrie. 39.
— Dürre und große Trockenheit in ihrer naturgemäßen Einwirkung auf die Orgelwerke. 39.
— Das neue Orgelwerk der Pfarrkirche zu Leibniz. 39.
— Disposition der Orgel für die protestantische Kirche zu Graz. 39.
— Reminiszenzen über alte und neue Erfindungen im Orgelbau. 39.
— Die elektrische Orgelstruktur von Friedrich Fink in Ludwigsburg. 39.
— Die Zinnpest. 39.
— Ein Kunstwerk allerersten Ranges. 39.
— Orgelneubau zu Erstfeld. 39.
Zimmer, Hans: Die Musik im deutschen Volksaberglauben. 98.
Zoder, Raimund: Franz Schubert und die Volksmusik. 101.
Zschorlich, Paul: Was ist moderne Musik? 323.
— Zur Psychologie des Gassenhauers. 323.



DIE MUSIK

MODERNE TONSETZER: HEFT 8

Jedes große und allgemein verständliche Kunstwerk muß auf dem goldenen Grunde der Heiterkeit, durchsichtiger Klarheit und individueller Lebendigkeit ruhen.

Friedrich Chrysander

VIII. JAHR 1908/1909 HEFT 13

Erstes Aprilheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

INHALT

Richard Batka
Engelbert Humperdinck

Dr. Eugen Schmitz
Siegfried Wagner

Revue der Revueen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Musikbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrganges 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

ENGELBERT HUMPERDINCK

von Richard Batka-Wien

Wenn in dem rastlosen Kampfgetriebe des Musiklebens der Gegenwart hier dieser, dort jener Komponistenname als Feldgeschrei ertönt oder aufs Panier geschrieben wird, wenn Parteien und Cliquen rechts und links an einander geraten, und wenn im Eifer des Wettstreits nur noch verdammt oder verhimmelt wird: so gibt es gottlob! doch einen Namen, den man heute in allen Lagern mit Sympathie und Anerkennung, ja mit Liebe und Verehrung nennt: Engelbert Humperdinck. In seiner Wertschätzung vereinigen sich Fortschrittler und Konservative, weil sie fühlen, daß er von ihrem Besten je einen Teil umschließt, und weil sie sich bewußt sind, daß diese stille, duldsame Künstlernatur zu einem Mittleramte berufen ist zwischen all den lauten und lärmenden Extremen des Tages.

I. Biographisches

Engelbert Humperdinck ist am 1. September 1854 zu Siegburg im Rheinland geboren und entstammt einer musikalischen Familie. Sein Großvater mütterlicherseits war der aus Deutschbrod in Böhmen eingewanderte Paderborner Domkantor Hartmann, die Mutter selbst sang mit schöner Stimme und scheute nicht die Beschwerden des Weges und der Witterung, um mit ihrem Söhnchen in Bonn gute Musik, etwa eine Haydnsche oder Mozartsche Symphonie, zu hören. In Paderborn, wo der Knabe das Gymnasium absolvierte, boten ihm die damals noch mit Instrumenten begleiteten Messen des Domchors Anregungen; auch komponierte er damals schon allerhand und führte es mit seinen Kameraden auf. Zur Heimkehr der siegreichen Truppen aus Frankreich schrieb der sechszehnjährige einen Hymnus, über den der Paderborner Musikdirektor mit Recht den Kopf schüttelte. Tenor und Sopran sangen in Oktaven, die Klarinette sollte gar zweistimmig blasen u. dgl. Nachdem er das Gymnasium 1871 verlassen hatte, um nach dem Wunsch seiner Eltern sich dem Baufach zuzuwenden, meldete sich der musikalische Drang immer ungestümer; der junge Baueleve fuhr fort, an der Komposition einer schon im Gymnasium begonnenen Oper (Goethes „Claudine von Villabella“) zu arbeiten, und

eines Tages packte er die fertige Ouvertüre entschlossen unter den Arm und trug sie nach Köln, wo Ferdinand Hiller, der rheinische Musikpapst, sie „mit einiger Verwunderung" durchsah. Als der schüchterne Bauschüler den Gewaltigen fragte, ob er ihm rate, Musik zu studieren, erhielt er die tröstliche Antwort: „Wem denn sonst, wenn nicht Ihnen?!" Und da gab es nun kein Halten mehr. Das Bauwesen wurde endgültig abgetan — das Spritzenhaus in Seligenthal bei Siegburg ist das erste und einzige Opus des Bautechnikers Engelbert Humperdinck geblieben — und das Kölner Konservatorium wurde im Frühling 1872 bezogen. Hiller, Gustav Jensen, Fr. Gernsheim waren durch drei Jahre seine Lehrer in den theoretischen Zweigen, Isidor Seiß im Klavierspiel. Noch ein viertes Jahr besuchte der fleißige Musikus als Externer die Anstalt, um sich auf dem Violoncell einige Fertigkeit zu erwerben. Ihren Abschluß fand diese Periode, als ihm 1876 das Frankfurter Mozartstipendium (für ein eingereichtes Streichquartett) verliehen wurde.

Die auf solche Weise gewonnenen Mittel benutzte Humperdinck auf Hillers Rat zur Erweiterung seines Horizontes, zum Besuche anderer Kunststädte. Gern hätte Hiller ihn zu Max Bruch gesandt, doch dieser weilte damals gerade in England. Mit Brahms stand Hiller nicht auf gutem Fuße, und so riet er dem Stipendiaten, am besten nach München zu ziehen, wo er in der Vereinigung der „Ritter des Ordens vom heiligen Gral" zuerst die Geheimnisse der Wagnerschen Kunst zu ergründen begann und anfangs als Privatschüler Franz Lachners, dann an der Königlichen Musikschule bei Rheinberger Kontrapunkt studierte. Im Hofbräuhaus hinter dem Maßkrug arbeitete der einsame Zecher an seiner Chorballade „Die Wallfahrt nach Kevelaer" für ein Prüfungskonzert. Das dumpfe Geräusch des Wirtshauses gab seiner Phantasie, wie er noch heute gern erzählt, die fruchtbarsten Anregungen. Auch eine zweite Chorballade: „Das Glück von Edenhall" ist noch in München zum gleichen Zwecke entstanden, und der nämlichen Periode gehört eine Orchesterhumoreske an. Der Mendelssohnpreis, den Humperdinck 1879 erhielt und dessen Satzungen dem glücklichen Empfänger die angenehme Pflicht einer Reise nach Italien auferlegen, gab dieser Münchener Zeit, wo Wolfrum, Merz, Smolian und Emilie Herzog seine Schulgenossen waren, den ehrenvollen Abschluß.

Schon vorher hatte Humperdinck einen Auftrag vom Münchner Generalintendanten Freiherrn von Perfall (dem auch die Münchner Königliche Musikschule unterstand) erhalten, eine Musik zu Aristophanes' „Fröschen" zu schreiben. Als er sich nun auf den Weg nach dem Süden machte, begleiteten ihn die Entwürfe zu diesen. In Neapel erfuhr er, daß Richard Wagner die Villa Angri bewohne, und mit der Unverfrorenheit des wandernden Musikanten, dem Selbstbewußtsein des Preisgekrönten, schickte

er ihm ohne weitere Empfehlung und Förmlichkeit eines Morgens seine Visitenkarte ins Haus. Nachdem der Meister zuerst seine Zudringlichkeit hatte abwehren wollen, ließ er ihn, plötzlich anders entschlossen, wieder einholen, da er auf der Karte das „Mitglied des Ordens vom Gral" gelesen hatte.[1]) Ernst und prüfend blickte ihn der Meister an, dann löste sich die Strenge seiner Züge in ein wohlwollendes Lächeln auf. „Was machen Sie denn in Neapel, Sie Gralsritter?" Humperdinck erklärte den Zweck und Anlaß seiner Reise. „Wie merkwürdig!" rief Wagner aus. „Was kann denn heutzutage noch ein Musiker für seine Kunst in Italien profitieren? Tempi passati! Bei uns daheim gibt es doch wahrlich genug zu schaffen und zu lernen. Und wie sehr, ach wie sehr könnten gerade wir da drüben so eine Art Stiftung gebrauchen, die uns instand setzte, den Festspielbesuch möglichst allgemein zu machen oder doch zu erleichtern." Beim Abschied wurde Humperdinck, der auf dem Wege nach Sizilien war, eingeladen, im Mai auf der Rückreise wieder vorzusprechen. Das geschah, und der neugewonnene Jünger durfte die großartige Geburtstagsfeier im Wagnerschen Hause (21. Mai 1880), bei der der erste Akt des „Parsifal" aufgeführt wurde, mitmachen. An diesem Tage schlug Wagner ihm auch vor, bei der Fertigstellung der Partitur des Werkes behilflich zu sein, was natürlich mit Freuden angenommen wurde. Reich an Eindrücken wanderte Humperdinck mit Plüddemann und Joseph Rubinstein durch die Vollmondnacht heim, während Wagner ihnen von den Zinnen der Villa zusang:

Drei Knäblein, hold, schön, jung und weise,
Begleiten Euch auf dieser Reise ...

Inzwischen war wieder einmal ein Preis, diesmal derjenige der Meyerbeerstiftung, frei geworden, und Humperdinck beschloß, sich auch darum zu bewerben. Er übersandte die Ouvertüre zu den „Fröschen", die den Zug des Dionysos schilderte, eine achtstimmige Fuge, sowie einen Einakter „Die Fischerin" (nach Goethe). Otto Neitzel legt in seinem biographischen Essay über Humperdinck[2]) ihm folgende Anekdote in den Mund. „Natürlich hatte ich Wagner gegenüber nichts von meiner Bewerbung geäußert, da ich, wiewohl mit Unrecht, fürchtete, der Name Meyerbeer würde seine Laune verderben. Schämte mich daher wie ein armes junges Mädchen, die sich soeben mit einem reichen alten Herrn verlobt hat, als ich in Wahnfried mit der Siegesnachricht erschien, daß ich auch dem Meyerbeerpreise nicht entgangen sei. ‚Non olet, non olet' sagte Wagner, indem er mich lustig auf die Backen klopfte. ‚Sie sehen, es gibt noch Richter in Berlin.'" Diese Geschichte beruht nach Humperdincks eigener Erklärung

[1]) Ich folge hierin der authentischen Darstellung Humperdincks in seinen „Parsifal-Skizzen" (Wiener „Zeit", 25., 28. Juli, 3. August 1902).

[2]) Nord und Süd 1898.

auf einem Mißverständnis des Interviewers. Wagner sei im Gegenteil über die Zuerkennung des Preises sehr erfreut gewesen.

Mit Beginn 1881 hatte Engelbert Humperdinck seinen ständigen Aufenthalt in Bayreuth genommen, wo er als Nachfolger Anton Seidls die von diesem ins Leben gerufenen Abonnementskonzerte dirigierte und neben Neuheiten wie Bruchs Chorballade „Schön Ellen" vor allem die klassischen Symphonieen zur Aufführung brachte. Dabei genoß er das Glück, daß Wagner die meisten dieser Kompositionen mit ihm durchging, wohl auch vierhändig mit ihm am Klavier spielte. Die Hauptaufgabe Humperdincks bestand aber in der Kopiatur der Originalniederschrift des „Parsifal". Täglich bekam er einige Bogen und konnte bei der Abschrift kaum gleichen Schritt halten mit dem fleißigen Meister. Am Abend kam man oft in Wahnfried zusammen. Wagner las vor: Calderon, Lope, Shakespeare, Goethe, oder Joseph Rubinstein spielte Bachs Orgelpräludien und Fugen oder Quartette von Beethoven. Im Sommer begannen dann die Proben mit den Künstlern zum „Parsifal".

Als Wagner im Frühjahr 1882 aus seinem Winterquartier zu Palermo nach Bayreuth zurückkehrte, überraschte ihn „Hümpchen", wie Humperdinck scherzhaft in Wahnfried genannt wurde, mit einem aus Bayreuther Bürgerkindern zusammengestellten und für den „Parsifal" vorgeschulten Knabenchor. Humperdinck begleitete Richard Wagner auch bei dessen zweitem Besuch der Aufführungen des „Nibelungenrings" im Berliner Viktoriatheater durch Angelo Neumann. Bei den Vorbereitungen zum „Parsifal" versah er den Bühnendienst, und als sich herausstellte, daß die Musik Wagners kürzer sei als die Wandeldekoration an Zeit beanspruchte, komponierte Humperdinck einige ergänzende Takte hinzu, die in Bayreuth so lange Verwendung fanden, bis die Dekoration auf das richtige Maß verkürzt worden war. Nachdem er sich von den Mühen der Festspiele durch eine Reise nach Italien (mit seinen Eltern) und durch einen Aufenthalt in Paris — wo er mit Turgenieff bekannt wurde — erholt hatte, berief ihn Wagner im Dezember nach Venedig, damit er ihm beim Einstudieren seiner Jugendsymphonie für den Geburtstag seiner Frau (25. Dezember) behilflich sei. In diesen Dezembertagen sah er Wagner zum letzten Mal. Als ihn die Nachricht von seinem Tode ereilte, war Humperdinck schon wieder in Paris.

Nachdem er sich auf einer Reise durch Spanien, die ihn bis Tanger an die nordafrikanische Küste führte, noch neue, nachwirkende Eindrücke geholt hatte, wurde es für Humperdinck Zeit, seine Lehr- und Wanderjahre abzuschließen und ein festes Amt zu erringen. Aber merkwürdig: er, der „preisgekrönteste" Komponist, wurde nun der abgewiesenste Bewerber um Dirigentenstellen. So machte er denn einstweilen Arrangements vom „Parsifal", war eine Zeitlang als musikalischer Berater im Hause des

Kanonenkönigs Krupp tätig und entschloß sich zuletzt, im Herbst 1885, einen Posten als Professor am Konservatorium zu Barcelona anzunehmen. Das war keine leichte Sache. Bald stellte sich die Unmöglichkeit heraus, die hispanischen Scholaren mit Hilfe der italienischen Vetternsprache in die Geheimnisse der Musiktheorie einzuweihen, und so lernte denn Humperdinck dank seinem Sprachentalent in einigen Wochen Spanisch. Beethovens Werke waren damals in Barcelona noch unbekannt und wurden erst auf Humperdincks Betreiben für die Bibliothek des Konservatoriums angeschafft. Indessen so erfolgreich er dort wirken mochte: die Sehnsucht nach der Heimat ließ sich nicht bezwingen, und so vertauschte er seine Stelle bald mit einem kleinen Lehramt am Konservatorium zu Köln. Seinen Versuch, als Theaterkapellmeister dort Karriere zu machen, gab er nach den ersten unerquicklichen Einblicken in die künstlerische Wirtschaft des Stadttheaters wieder auf. Oder vielmehr er wurde aufgegeben, als er beim Antritt seines Amtes daran ging, sämtliche Striche im „Tannhäuser" aufzumachen. Den Sommer verbrachte Humperdinck meist bei seinen Eltern in Bonn und trat dort auch mit Hans von Bülow in näheren persönlichen Verkehr. Von Köln berief ihn der Schottsche Musikverlag als musikalischen Beirat nach Mainz. In dieser Eigenschaft gab er Auber's „Ehernes Pferd" in einer neuen Bearbeitung heraus, die von Weimar über die meisten Opernbühnen ging, bearbeitete Bachs „Wohltemperiertes Klavier" für zwei Klaviere und erwarb sich das Verdienst, die Beziehungen des Verlags zu Hugo Wolf gefördert zu haben. Damals sandte ihm Cosima Wagner ihren Sohn Siegfried als Schüler zu, da dieser sich zum musikalischen Lebensberuf entschlossen hatte.

Der Sommer 1889 in Bonn ist für Humperdinck in doppelter Hinsicht bedeutungsvoll geworden. Für die Kinderstube seiner an den Schriftsteller Wette verheirateten Schwester Adelheid komponierte Humperdinck einige kleine Tanzstücke, die der Embryo seines späteren Märchenspiels „Hänsel und Gretel" wurden, und um dieselbe Zeit lernte er seine nachmalige Gattin kennen, die er zwei Jahre später heimführte.

Seit dem Herbst 1890 lebte Humperdinck in Frankfurt als Lehrer am Hochschen Konservatorium und als Opernreferent der „Frankfurter Zeitung", gleichzeitig fleißig an seiner Märchenoper komponierend. Im Mai 1891 war das Ganze in den Skizzen fertig, im Laufe des nächsten Jahres lag die Partitur bereits fertig vor. Als der Komponist gelegentlich der Gothaer Festspiele sie mehreren Kapazitäten vorlegte, fanden diese sie ungeeignet zur Aufführung. Hermann Levi, der von Humperdinck ein Tonstück für die Münchner Tonkünstlerversammlung erbeten hatte, bekam die Engelpantomime zugesandt und nahm daraufhin das ganze Märchenspiel für München an. Bald darauf lernte es Richard Strauß kennen, und

sein schöner Künstlerbrief, d. d. Weimar, 30. Oktober 1893, bezeugt den Enthusiasmus, den die Oper ihm erweckte: „Wahrlich, es ist ein Meisterwerk erster Güte", schreibt Strauß. „Das ist wieder seit langer Zeit etwas, was mir imponiert hat. Welch herzerfrischender Humor, welch köstlich naive Melodik, welche Kunst und Feinheit in der Behandlung des Orchesters, welch blühende Erfindung, welch prachtvolle Polyphonie und alles originell, neu und so echt deutsch. Mein lieber Freund, Du bist ein großer Meister, der den lieben Deutschen ein Werk beschert, das sie kaum verdienen, trotzdem aber hoffentlich recht bald in seiner ganzen Bedeutung zu würdigen wissen werden."

Mit dem ganzen Einsatz seiner Energie setzte Strauß die Annahme in Weimar durch, ja, er hatte infolge eingetretener Hindernisse in der Münchener Oper — Fräulein Borchers erkrankte — die Freude, das Werk am 23. Dezember 1893 bei sich zur Uraufführung zu bringen. Es war eine Nachmittagsvorstellung. Noch fehlte die Ouvertüre, und der Intendant hatte so wenig Vertrauen zu der Neuheit, daß er nicht einmal die Anschaffung einer besonderen Dekoration bewilligte. Der Erfolg war gut, aber nicht durchschlagend, ebenso in München. Aber als Karlsruhe, Frankfurt, Breslau, Darmstadt, Mannheim, Berlin, Dresden, Wien, Prag usw. kamen, gestaltete sich die Bühnenlaufbahn des Werkes zu einem wahren Siegeszuge. Man jubelte auf. Nach der blutrünstigen, brutalen Leidenschaftlichkeit und Schwüle des italienischen Verismo umfing uns hier die schöne Welt der Heimat, da rauschte uns der deutsche Wald und entzückte uns die Poesie der Kindheit, und alles eingefaßt vom Zauber der Märchenromantik.

So war Humperdinck rasch ein berühmter Mann geworden. Er konnte seine Ämter in Frankfurt aufgeben, sich im März 1897 auf einen angenehmen Landsitz zu Boppard am Rhein zurückziehen und einzig seinem Schaffen, seiner Familie und einigen bevorzugten Schülern (Leo Blech u. a.) leben. Eine schwere Bürde hätte jetzt auf seinen Schultern lasten müssen: die Sorge um die Erhaltung und Mehrung des gewonnenen Ruhms. Ein paar Werke nach dem bewährten Rezept, noch ein paar Griffe in den Grimmschen Märchenhort, und es hätte nicht gefehlt an Gold und Ehren. Und da ist es sehr kennzeichnend für Humperdinck, daß er keinen Augenblick an die geschäftliche Inszenierung seiner Berühmtheit dachte. Alle Welt erwartete von ihm einen zweiten Schlager. Da schenkte er ihr 1897 — „Die sieben Geislein", ein Märchenspiel für ein Haustheater! Eine Enttäuschung also, wenigstens für die Großen. Und als er wieder ein größeres Werk unternahm, da stürzte er sich mit den „Königskindern" (Erstaufführung: München, am 23. Januar 1897) in ein gewagtes Experiment mit dem Melodramprinzip. Indessen sorgten

„Hänsel und Gretel" ausreichend für den Ruhm ihres Vaters, den 1901 ein ehrenvoller Ruf als Professor und Vorsteher einer vordem von Herzogenberg geleiteten Meisterschule für Komposition an die Königliche Akademie der Tonkunst zur Übersiedlung nach Berlin bewog. Dort hat er noch zwei Opern vollendet: „Dornröschen" (Frankfurt a/M., am 12. November 1902) und „Die Heirat wider Willen" (Berlin, Königliche Oper, am 14. April 1905), die seine begründete künstlerische Stellung allerdings nicht mehr verschieben konnten. In neuester Zeit ist Humperdinck mit seinen Bühnenmusiken zu Shakespeare's Dramen hervorgetreten, die er für die Reinhardtschen Neuinszenierungen in Berlin schrieb. Er steht heute vor uns als eine in ihren Grundzügen abgeschlossene künstlerische Persönlichkeit, von der wir hoffen, daß sie sich wenigstens noch einmal, von einem ihr wahlverwandten, glücklichen Stoffe angeregt, in einem Werk vollendet auspräge und zusammenfasse.

Das Ansehen Humperdincks in der Musikwelt ist durch seine Vorstandschaft beim Allgemeinen Deutschen Musikverein sowie durch seine häufigen Berufungen in die Jury bei Preisausschreibungen des In- und Auslandes gekennzeichnet. In Bayreuth gehört er zu den ersten Paladinen des Hauses Wahnfried. Als Lehrer genießt Humperdinck die Verehrung seiner zahlreichen Schüler, unter denen namentlich Leo Blech und Siegfried Wagner hervorragen. Mit der Feder ist er stets „hilfreich und gut" für Richard Strauß, Max Schillings, Hans Pfitzner u. A. tapfer eingetreten, wie denn in seinen kritischen Äußerungen das deutliche Bestreben erkennbar wird, das Gute mit Wärme zu loben und das Mißratene mit Schonung zu tadeln. Die schöne Neidlosigkeit, mit der er sich an den Erfolgen Anderer freuen kann, die anspruchslose Einfachheit, die er sich auch auf der Höhe seines Tagesruhmes bewahrte, haben ihm allerorten große und herzliche Sympathieen geschaffen. Der schweigsame Mann, der in seiner Wortkargheit unwillkürlich an Schumann erinnert, weiß doch den Reiz freundlicher Geselligkeit wie wenige zu schätzen; der gemütliche Hausvater, der so behaglich im Kreise seiner Kinder weilt, er liebt auch das Reisen, die Anregungen, die der Wechsel der Landschaft, der Rassen, des Verkehrs gewährt. Auch er ist also „ein Mann mit seinem Gegensatz". Aber diese Kontraste liegen miteinander nicht im Kampfe, sondern lösen einander wohltätig ab. Das innerlich Gefestigte, Ausgeglichene, die Übereinstimmung mit sich selbst besitzt wohl kein zweiter namhafter Komponist unter den Lebenden wie er. Andere Zeitgenossen sind — vielleicht — „Genies". Er aber ist ganz gewiß ein Meister, in dem wir die besten und liebenswertesten Eigenschaften des Deutschen: Gesundheit, gediegene Kraft und Innigkeit des Fühlens wiederfinden. Dies aber führt uns zur Betrachtung seiner Werke.

II. Die Werke

Was an musikalischen Werken Humperdincks vorliegt, ist nicht eben spärlich, aber auch nicht gerade imposant durch seine Menge. Humperdinck ist durchaus kein Vielschreiber, sondern läßt die Kinder seiner Muse geruhig ausreifen. Alle seine Werke sind nicht in einer jähen Entladung seiner Phantasie entstanden, wie es scheint auch nicht unter schweren Schaffenswehen geboren und dem Genius abgerungen, sondern mit Fleiß und Liebe, aber unter häufigen Pausen des inneren Dranges — geworden. „In holder Jugendzeit" ging ihm die Arbeit wohl rascher von der Hand, doch sind seine sämtlichen Jugendwerke einem Brande zum Opfer gefallen. Eine Entwickelung läßt sich daher nicht leicht verfolgen, ist aber zweifellos vorhanden, zumal in technischer Beziehung, wo der Gebrauch milderer Farben, die zunehmende Ökonomie in der Verwertung der Kunstmittel ganz deutlich den Prozeß der Abklärung markieren. Warum Humperdinck seine Werke ohne Opuszahlen in die Welt gehen läßt, ist mir nicht bekannt.

1. Hausmusik

Es versteht sich von selbst, daß ein Komponist wie Humperdinck das Feld der Hausmusik bestellt hat, obwohl es nicht die bedeutendsten seiner Werke sind, die dieser Gattung angehören. Humperdinck hat viele Lieder komponiert, ohne daß man ihn darum einen Lyriker nennen könnte. Oder höchstens einen Lyriker im Nebenamt. Obwohl mit dem modernen Schaffen und seiner Technik auf das genaueste bekannt, hat er sich doch nicht verleiten lassen, das moderne durchkomponierte Kunstlied zu pflegen. Sein einziges größeres Liederwerk, die „Jungen Lieder" (Leipzig, Breitkopf & Härtel), verrät nur durch die gelegentliche rezitativische Behandlung, durch gewisse modulatorische und sprachgesangliche Wirkungen den Wagnerianer. Seine besten Sachen, die kleinen lyrischen Gebilde wie „Am Rhein", „Rosmarin", „Wiegenlied", „Rosenringel", stehen dem Volkslied nahe und wissen den Tagesbedarf des Publikums an Singliedern auf künstlerische Weise zu decken. Dem entspricht auch die Wahl der Gedichte, die fast immer volksliedartige Poesieen trifft und an Impressionisten, Subjektivisten, Symbolisten usw. ruhig vorbeigeht. Besonders zahlreich sind Kinderlieder und insbesonders Weihnachtslieder vertreten. Sie bilden den Übergang zu dem der deutschen Kronprinzessin gewidmeten Weihnachtsspiel, das für häusliche und Schulaufführungen berechnet ist. Für dieses Genre kommt Humperdinck seine ungewöhnliche Gabe, mit den kleinsten Mitteln die größten Wirkungen zu erzielen, gar sehr zustatten.

Endlich sei in diesem Zusammenhang das Märchenspiel „Vom Wolf und den sieben Geislein" (Mainz, Schott) genannt, das in der „Hänsel

und Gretel"-Zeit entstand und in Musikkreisen vielfach für ein verunglücktes Bühnenwerk Humperdincks gilt. Offenbar weil kein Theater es aufführt. Es handelt sich aber hier um gar kein Spiel für die weltbedeutenden Bretter, sondern um eines für ein Kinder- und Haustheater, ein Zweck, den es in ebenso gefälliger als humorvoller Weise erfüllt.

2. Konzertwerke

Außer der schon erwähnten „Humoreske", einem Jugendwerk, hat Humperdinck bloß ein selbständiges Orchesterstück geschrieben: die „Maurische Rhapsodie" (Verlag: Max Brockhaus in Leipzig)[1]), die für das Oktoberfestival von Leeds des Jahres 1898 komponiert ist. Die Eindrücke seiner ersten Reise nach dem hispanischen Süden haben sich hier in Tonbilder umgesetzt. „Tarifa. Elegie bei Sonnenuntergang" heißt der erste Satz, den ein brennendes Unisono der Geigen einleitet. Man glaubt in der Tat, die Augen täten einem weh von der Schau auf den Ozean, der von den stechenden Strahlen des sinkenden Feuerballs leuchtet. Tiefe Stille. Nur der melancholische Klang einer Altoboe. Es ist, als bliese zwischen dem grauen Felsgeklipp des Strandes ein Hirt seine schwermutvolle Weise, und der Tondichter, ganz dem Zauber dieser weiten Stimmung hingegeben, verliert sich hier an der Grenze zweier Weltteile in tiefe Meditationen. Ein Kabinettstück exotischen Humors bildet dann der zweite Satz: „Eine Nacht im Mohrencafé" zu Tanger. Man möchte hell auflachen bei diesen drolligen Holzbläsersätzen mit ihren rhythmischen Kapriolen. Selbst wo die schwarzbraunen Kerle sich pathetisch gebärden, wirken sie auf uns Europäer nur possierlich. Und wie dann zum Schluß die ganze Kumpanei, besiegt von Schlaf und Opium einnickt, wie handgreiflich ist das alles abgeschildert! Auf dieses äußerst originelle Scherzo folgt der Schlußsatz: „Tetuan. Ritt in der Wüste". Ein abenteuerlicher Ritt auf einem feurigen Berberroß, wie der Komponist einmal ausdrücklich betonte, ein Ritt, dessen Romantik durch ein obligates Tamburin das rechte pittoreske Kolorit empfängt. Was dem kühnen Reiter begegnet, können wir aus der Erzählung des Orchesters nur ahnend verstehen. Es müssen majejestätische und furchtbare Eindrücke gewesen sein. Die Wüste ist weit. Das liegt in der Natur der Wüste. Schon beginnen wir nach einer melodischen Oase zu lechzen, und da mit einem Male: ein Quell! ein Quell! Nun hebt unterm Schatten der Palmen ein anmutig-phantastisches Lagerleben an. Dazwischen zieht es dem Reiter durchs Gemüt wie süße Erinnerungen an die ferne deutsche Heimat. Abermals sinkt die Sonne, flammend wie

[1]) Die Werke Humperdincks, deren Verlag in diesem Kapitel nicht angegeben ist, sind bei Max Brockhaus erschienen.

dort bei Tarifa. Der Tag ist vollbracht, der musikalische Schilderer schließt. Und eine vortreffliche Reisebeschreibung ist es, von großer Intuition, erstaunlicher Farbenpracht, und dabei wirkt alles mit jener gewinnenden Sachlichkeit, die alle leeren Effektmätzchen verschmäht.

Noch sind zwei größere, bei Schott in Mainz erschienene Chorwerke zu nennen, mit denen sich Humperdinck im Konzertsaal eingeführt hat. „Das Glück von Edenhall" habe ich leider nie gehört. Der Moment, wo das Trinkgefäß erglüht, soll von großer, nie versagender Wirkung sein. In der „Wallfahrt nach Kevlaar" ist das bunte, lebensvolle Getriebe eines niederrheinischen Kirchenfestes, kurz das ganze Milieu der Wallfahrt mit großer Anschaulichkeit geschildert. Das letztere Werk ist übrigens nicht in der ursprünglichen Münchener Fassung, sondern in einer späteren Umarbeitung zur Veröffentlichung gelangt.

3. Dramatische Werke

Humperdinck ist Dramatiker und hat seine stärksten Erfolge als solcher davongetragen. Das beweist, daß er aus innerem Beruf und nicht etwa bloß unter der Suggestion des Wagnerianers der Bühne sich zugewendet hat. Andere Komponisten pflegen sich diesem gefährlichen Gebiet zumeist mit einer „Tristan"-Imitation zu nähern. Humperdinck tat es als — Bearbeiter des „Ehernen Pferdes" von Auber. Eine treffliche Bearbeitung und keine überflüssige. Er hat die Verdeutschung vielfach verbessert, eine natürliche Deklamation hergestellt, er hat auch die Musik retuschiert, allerhand Kontrapunkte und -pünktchen wie geistreiche Glossen hinzugefügt, hat die Instrumentation dem modernen Klangbedürfnis, bezw. den akustischen Verhältnissen unserer größeren modernen Opernhäuser angepaßt. Auber's Geist schimmert aber nicht etwa durch einen Humperdinckschen Schleier zu uns. Er hat nur im Hintergrund einen besseren Reflektor erhalten.

Niemand hätte vermutet, daß der Name des Auberbearbeiters bald darauf unter den ersten der deutschen Opernkomponisten würde genannt werden. In Deutschland ging der italienische Verismus um. Mascagni, Leoncavallo waren die Helden des Tages. Italienische Mordoperetten wimmelten durch alle Spielpläne. Man sagte, Wagner sei überwunden. Deutsche Komponisten fingen an, die welsche Mode mitzumachen. Da kam Humperdinck mit „Hänsel und Gretel", und sogleich war die Bewegung gebrochen. Die blutige Flut der Einakter ebbte zurück. Es war wieder Raum für das Deutsche, das Sinnige, das Poetische, für Märchen und Romantik auf der deutschen Bühne.

Bezeichnend bei diesem Vorgang ist das Unwillkürliche, Tendenzlose. Humperdinck hat sich nicht hingesetzt und gesagt: Jetzt will ich die

italienische Mode bekämpfen. Aber sein Werk wirkte mit der vollen Aktualität des Tendenziösen. Ein paar Liedchen und Tanzstückchen für die Kinderstube seiner Schwester wuchsen ihm unter den Händen zu einer Oper sich aus. Selbst ein Bühnenpraktiker wie Schuch zweifelte damals, ob sie überhaupt aufführbar sei. Und doch — welch ein Erfolg! Mit einem Male war der Wahn zerstoben, daß nur auf dem Wege des Verismo noch neue Bühnenwirkungen zu erzielen seien. Die Abkehr vom Hasten auf exotischen Irrwegen begann, die Einkehr in die schöne Welt der Heimat, es begann ein ruhiges Weiterschreiten auf den Bahnen unserer großen Meister. Auch für Schillings, Pfitzner, Kienzl, d'Albert, Blech usw. hat das Kinderpaar Hänsel und Gretel die Bahn gebrochen, es hat eine befreiende Tat von kunstgeschichtlicher Bedeutung verrichtet.
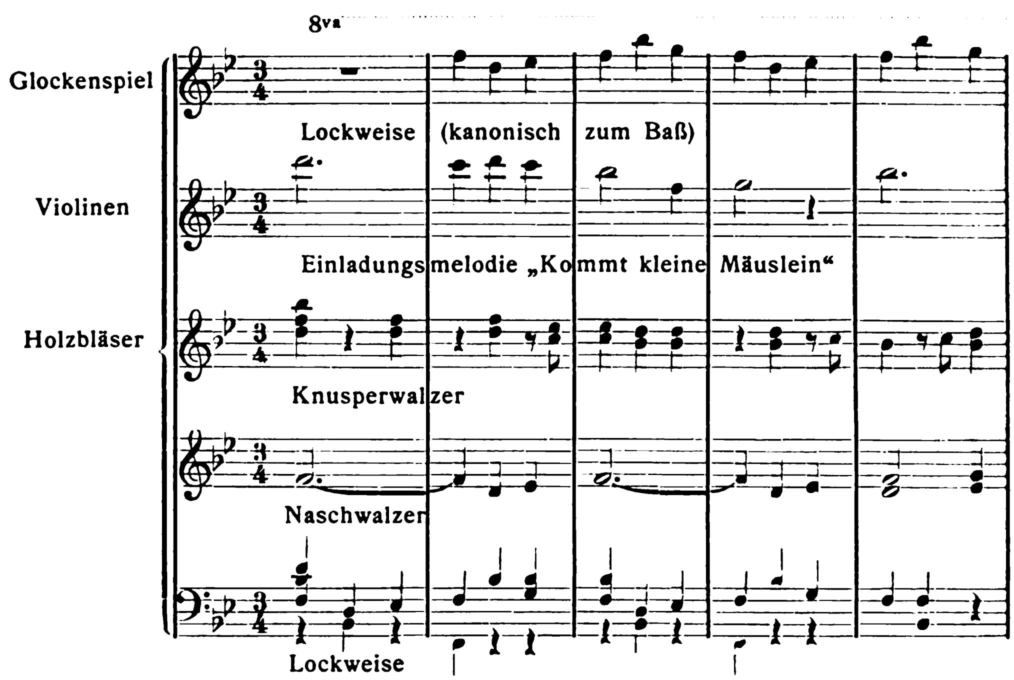
Die großen sogenannten Reaktionserfolge in der Kunstgeschichte beruhten selten auf dem Prinzip der absoluten Verneinung. Ergäben sie sich einfach daraus, daß man das gerade Gegenteil der herrschenden Mode macht, so würden sie sich leicht konstruieren lassen. In Wirklichkeit liegt ihr Geheimnis darin, daß sie das wirklich lebendige Prinzip ihrer Vorläufer mit übernehmen, es aber auf eine andere Stufe, in ein neues Milieu versetzen. In „Hänsel und Gretel" wirkte das Märchenhafte um so stärker, als es zur Folie sehr realistisch gedachter Szenen aus dem Armeleutleben diente, die dem vom Verismo geweckten gesunden Realismus der Zeit entgegenkamen. Auch gewisse Grellheiten der Instrumentation, gewisse theatralische Aufmachungen, wie sie namentlich in der Ouvertüre zutage treten, bezeugen uns, daß Humperdinck nicht nur ein Kämpfer gegen seine Zeit, sondern auch ein Kind seiner Zeit gewesen ist. Den Ausschlag gab freilich, daß er der Bühne ein neues Stoffgebiet, die Poesie des Kinderlebens, entdeckte.
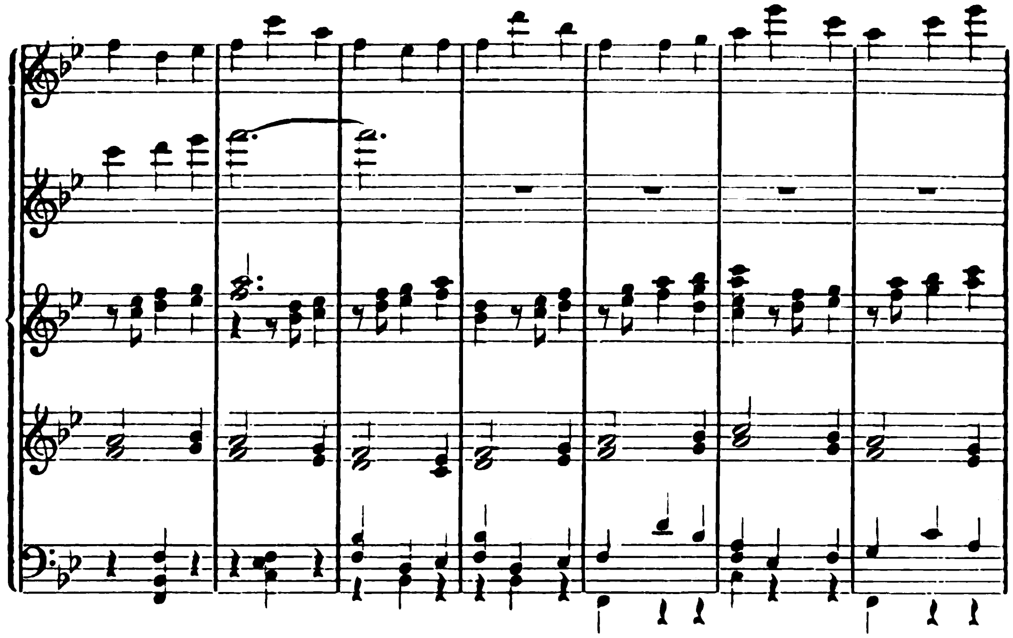
Es ist kaum zu glauben, daß selbst ein Mann wie Hugo Riemann bei jeder Gelegenheit hervorheben zu sollen glaubt, was mißwollende Rezensenten bei jeder Gelegenheit dem Publikum einreden wollten: der Erfolg des Humperdinckschen Märchenspiels sei bloß den schmuck gefaßten, in die Partitur eingeflochtenen Kinderliedern zu verdanken. Abgesehen von vereinzelten, zitatenhaften, kurzen Anklängen sind in dem Märchenspiel bloß zwei Volkslieder verwendet worden, nämlich „Suse, liebe Suse" und „Ein Männlein steht im Walde". Daß diese beiden, gewiß anmutigen Stücke den großen Erfolg herbeigeführt haben, wird Niemand behaupten wollen. Demnach bleibt als Humperdincks Eigen das Tanzlied, das Lied des Besenbinders, die Hexenballade, der Abendsegen, das Lied des Taumännchens, des Sandmanns, Gretels Weck- und Trillerliedchen, das Duo der beiden Leckermäulchen, das Locklied der Hexe, der Knusperwalzer — also gerade jene Stücke, auf denen nach der übereinstimmenden Ansicht

zumeist das Gefallen des Publikums an der Oper beruht. Darin, daß man sie als wirkliche Volkslieder angesehen hat, liegt eigentlich eine große positive Anerkennung für Humperdinck. Die Melodieen muten so echt an, so getränkt von Lebensgefühl, so würzig wie Waldesblumen. Sie haben nicht nur die äußeren Kennzeichen der Faßlichkeit, den Willen zur Einfachheit, sondern man versteht sie als die unwillkürlichen Äußerungen einer ihrem Wesen nach einfachen Natur. Ihre Harmonik ist satt und farbenreich, trotzdem sie an ihren Schwerpunkten meist fest in den Angeln der Tonika und Dominante ruhen. Eben das macht sie aber auch sehr geeignet zu kontrapunktistischen Kombinationen, in denen Humperdinck ein gewaltiger Meister ist. Man verfolge nur einmal, was er mit dem Suse-Motiv:



in der ersten Szene der Oper alles macht. Er ist unerschöpflich in immer neuen Koppelungen, und selbst wenn er einen Walzer schreibt, wird es ein Ausbund thematischer Vielstimmigkeit wie das berühmte Beispiel des Knusperwalzers:





In solchen Stellen, in dieser Verbindung gemütvoller Melodik und deutscher Gründlichkeit, steckt der halbe Humperdinck. Oder man kommt an den F-dur Abschnitt des Vorspiels zum zweiten Akt, wo durch das Weben der Streicher eine große, weit und wohlig atmende Waldesmelodie in leisen Trompetentönen erklingt, während die Flöten das zu zartestem Piano vergeistigte Motiv der Hexenlust wie Tauperlen darüber träufeln, so empfängt uns der Zauber einer musikalischen Waldpoesie, die in voller Eigenart neben der Webers und Wagners besteht. „Hänsel und Gretel" ist der „Freischütz" unserer Tage.

Freilich zeigt das Werk auch die Fehler seiner Vorzüge. Die Lust am polyphonen Kombinieren hat Humperdinck nicht selten verleitet, des Guten mehr als nötig zu tun, in der Fülle des Kontrapunktes zu schwelgen; er hat bei der Instrumentation, so entzückend sie in ihrem Klangzauber auch ist, der Freude an der Beherrschung des großen Wagnerorchesters oft mehr nachgegeben, als es die Sache erforderte; die Reduktion der Wagnerschen Ausdrucksmittel für die grandiose Mythenwelt auf die bescheideneren Maße des Märchens war noch nicht auf der ganzen Linie im rechten Verhältnis getroffen. Dieses innere Gleichgewicht zu gewinnen, blieb seinem nächsten Bühnenwerke vorbehalten, den „Königskindern".

Ernst Rosmer, die Dichterin, hatte sich an ihn gewandt, daß er die für dieses Märchendrama nötige Bühnenmusik besorge. Aber die Musik wuchs dem Meister unter den Händen. Und er glaubte, vielen Partieen

nicht besser als in der melodramatischen Form beikommen zu können. Einmal auf diesen Weg geraten, sah er sich plötzlich vor das Problem des Melodramas gestellt und zögerte nicht, es beherzt zu lösen.

Die landläufige Ästhetik der Zeit war dem Melodrama nicht günstig. Wagners Wort über „dieses Genre von unerquicklichster Gemischtheit" bedeutete eine Verfehmung, und es wurde Humperdinck nicht wenig verdacht, daß er als Wagnerianer gegen die Tabulatur seines Meisters verstoße. Es gehörte großer Mut dazu, unter diesen Umständen ein Melodram zu wagen. Der Blick auf Mozart, Beethoven, Weber, Marschner, Mendelssohn, Schumann, Liszt mußte ihn aufrichten, und völlig mit sich im Reinen scheint er erst geworden zu sein, als sich ihm im Geiste eine neue Form des melodramatischen Ausdrucks darstellte.

Es war in den neunziger Jahren des abgelaufenen Jahrhunderts Wagners Stil derart verstanden worden, als käme es nur darauf an, die Singstimmen mit den der Sprachbetonung gemäßen Akzenten in das harmonische Gefüge des Instrumentenparts einzusenken, unbekümmert, ob sich dabei eine melodische Linie ergebe oder nicht. Einsichtige stellten darum nicht mit Unrecht die Frage, warum man die Worte nicht lieber in Gottesnamen sprechen lasse, da man sie nun einmal nicht nach Herzenslust singen wolle oder könne. Von diesem Gesichtspunkt aus erschien das Melodram geradezu als die letzte Konsequenz der Wagnerischen Kunstlehre. Diese Folgerung zog Humperdinck nicht. Er wollte das Melodram nur für schlichte Stoffe, bei Werken kleinen Stils gelten lassen, wo es den Beruf habe, den pathetischen, nur für ebensolche Sujets passenden Wagnerischen Sprachgesang zu ersetzen. Schon Weber und Schumann hatten gelegentlich in ihren Melodramen den Rhythmus der Rede taktmäßig durch „Sprechnoten" fixiert. Humperdinck ging um einen Schritt weiter und notierte dem Schauspieler durchgehends den Tonfall der Rede, die Pausen, den Ausdruck, z. B.



Man hätte den ganzen Sprechpart Humperdincks ohne weiteres singen können. Er war dabei eine außerordentliche deklamatorische Kunstleistung. Aber er sollte eben nicht so sehr „gesteigerte Rede" sein, als „depotenzierter Gesang". Und diese Art des Melodramas nannte Humperdinck das gebundene Melodram, zum Unterschiede vom „freien", wo der Schauspieler mehr oder weniger willkürlich zur begleitenden Musik spricht.

Das gebundene Melodram entfesselte damals einen kurzen aber heftigen Streit, da Friedrich Rösch, Otto Leßmann, Paul Marsop, Rudolf

Fiege u. A. dagegen protestierten, wogegen Max Schillings, Friedrich v. Hausegger, Arthur Seidl, Chamberlain, Kienzl, Arthur Smolian, Schoenaich usw., denen auch ich sekundierte, mehr oder weniger für Humperdinck sich einsetzten. Eine Einigung wurde nicht erzielt, aber beide Parteien hatten Unrecht. Sowohl diejenigen, die das Melodrama völlig verwarfen und dabei die schönen Wirkungen übersahen, die z. B. Beethoven und Schumann daraus gezogen haben, als auch die Verteidiger des Melodrams, die vergaßen, daß das Melodram zwar für Momente der Überleitung, auf kurze Strecken ein vorzügliches und wirksames Ausdrucksmittel sein kann, darum aber noch lange nicht als stilbildendes Prinzip für ganze ausgedehnte Werke sich eignet. Es ist ein Übergang zwischen Rede und Gesang und darum ein geborener „Vermittler", es findet seine Erlösung erst durch die schließliche Wiedereinmündung in die Gesangsprache.

Es ist schade, daß über dem an die „Königskinder" sich anknüpfenden Streit dessen Veranlassung, das Werk selbst, in den Hintergrund trat. Man kann über den Wert der melodramatischen Ausdrucksform, man kann über den poetischen Wert der Rosmerschen Dichtung verschiedener Meinung sein, aber man kann bei aufmerksamem Hinhorchen — scheint mir — kaum anders als zugestehen, daß die „Königskinder"-Musik Humperdincks vollendetste Leistung ist. In „Hänsel und Gretel" kann man ihn, bei strenger Prüfung, für einen außerordentlichen „Könner" halten. In den „Königskindern" ist er ein absoluter, sicherstelliger „Meister". Alle guten Eigenschaften seines „Hänsel und Gretel"-Spiels wiederholen sich hier, nur geklärt und geläutert von allen Schlacken und aus dem Gebiete des Humors mehr in das Bereich der empfindsamen Tragik gerückt. Wieder umfängt uns die Idylle des Waldes, wieder schallt uns helle Kinderfröhlichkeit entgegen, und der Spielmann ist dem heiterfrommen Vater Besenbinder einigermaßen verwandt. Aber es ist alles aus dem plein air des Realismus in eine gedämpfte Märchenbeleuchtung gerückt, eine milde Verklärung liegt über der ganzen Musik, nirgends ist mehr als nötig Farbe aufgetragen, und die Polyphonie ist von einer Klarheit der Linien, von einer Durchsichtigkeit des Gewebes, die diese Partitur zu einem der vollendetsten Kunstwerke vom Ende des 19. Jahrhunderts macht. Dabei ist die Erfindung in der Noblesse und Prägnanz jener von „Hänsel und Gretel" mindestens ebenbürtig, oft überlegen. Man darf die „Königskinder"-Musik getrost als die poetischeste Musik bezeichnen, die seit Wagner geschrieben worden ist und muß anerkennen, daß sie die Züge eines eigenartigen, unendlich liebenswerten Geistes trägt. Es ist also die neue Kunde mit lebhafter Freude zu begrüßen, daß sich der Meister entschlossen hat, das Melodram, das gleichsam zwischen zwei Stühle geraten war (weil es die Sänger nicht sprechen und die Schau-

spieler nicht musikalisch rezitieren konnten), einer Umarbeitung zum Gesangsdrama zu unterziehen, die das Werk für die Bühne erhalten soll.

„Die Königskinder“ sind das tragische Moment in Humperdincks Leben und Schaffen. Wie im Schlaf war der Triumph seines ersten Opernwerkes über ihn gekommen. Hier, bei den „Königskindern“, in denen er sein Reifstes und Bestes gegeben hatte, verließ ihn das launische Bühnenglück. Die Folge davon wäre bei anderen ein verzweifeltes Hasten nach einem zweiten Erfolg gewesen. Bei Humperdinck ergab sie eine wachsende Gleichgültigkeit gegen den Beifall der Menge, eine Sorglosigkeit, einen Fatalismus, der zur Schwäche wurde, wie sie bei seinen nächsten Arbeiten für die Bühne zutage trat.

Es ist bezeichnend, daß Humperdincks nächstes Bühnenwerk „Dornröschen“ weder aus dem Streben, ein künstlerisches Prinzip zu verwirklichen, noch aus einer starken Erregung seiner Phantasie hervorgegangen ist, sondern aus einem Gefühl dankbarer Freundschaft für die Verfasserin des Buches, Frau E. B. Ebeling-Filhus. Ein Mißgriff. Die Librettistin hatte das schöne Märchen nicht in seiner schlichten Einfalt sich selbst erzählen lassen, sondern durch unorganische Einfügung neuer, meist von Wagner entlehnter Züge zu einem Ausstattungsstück für Weihnachten ausgeweitet. Es ehrt Humperdinck, daß seine Erfindungskraft auf die Talmireize dieses Gedichtes nur schwach reagierte. Die Musik, die er dazu schrieb, hat die Gebärde, aber nicht die Seele der Poesie. Die hübschesten Sachen daraus hat er in einer Orchestersuite aus dem Theater in den Konzertsaal hinübergerettet.

Die Erfahrungen dieses verunglückten Märchenspieles sind Humperdincks weiterem Schaffen leider nicht zugute gekommen. Denn als er „Dornröschen“ schrieb, hatte er ein anderes, längst begonnenes Bühnenwerk vorläufig beiseite gelegt und griff nun wieder darauf zurück. Es war das französische Lustspiel „Les Demoiselles de St. Cyr“ von A. Dumas, das er sich zum Stoff erkoren, und das seine eigene Gattin ihm unter dem Titel „Die Heirat wider Willen“ zur Komposition hergerichtet hatte. Die Verbindung mit Librettisten weiblichen Geschlechtes begegnet uns bei Humperdinck viel zu häufig, um als Zufall gelten zu können. Ein nicht allzu lustiges Buch mit konventionellen Figuren und einem spannungslosen dritten Akt ist unter den geschickten Händen seiner Frau entstanden, und man muß zugeben, daß auch ein gelernter Dichter aus diesem Stoff nicht viel Wirkung mehr hätte herausholen können. Humperdinck, auf diesen Umstand aufmerksam gemacht, meinte freilich, er sei zufrieden, wenn er einen freundlichen Erfolg mit der Oper finde, und diese Erwartung hat ihn auch nicht getäuscht. Das Werk ist in Berlin, München, Leipzig usw. gegeben worden. Aber die deutsche Kunstwelt fragt sich und fragt mit

Recht, wer ihr die durchschlagenden, die Spielpläne dauernd bereichernden Opern schreiben soll, wenn ein Humperdinck seinem Ehrgeiz nur so bescheidene Ziele steckt. Und dieses Bedauern erhöht sich, wenn man die wunderfeine, meisterhafte Musik hört, die er an diesen Text verschwendet hat. Die Partitur bildet das Entzücken jedes Musikers. Diese goldklare Polyphonie, diese Beschränkung im Reichtum und dieser Reichtum in der Ökonomie, diese feinste Durchsichtigkeit und höchste technische Sauberkeit des Stimmgewebes machen das Werk geradezu zu einem Markstein in der Geschichte der modernen dramatischen Musik. Ich glaube, daß es als ein technisches Muster für den Stil der künftigen komischen Oper der Deutschen von viel größerer Bedeutung sein wird als für das Repertoire, für das es beim Mangel einer stark interessierenden Handlung und eigentlicher musikalischer „Schlager" immer nur als caviar to the people, als Leckerbissen für artistische Feinschmecker, in Betracht kommt. An das Herz des deutschen Volkes hat Humperdinck auch in dieser Oper kaum gerührt.

Und gerade er könnte das, gerade er hat bewiesen, daß er's könnte. In den Angesichtern der Zeitgenossen malt sich bereits etwas wie Enttäuschung. Man hatte von ihm mehr erwartet, hatte sich ihn an der Spitze der modernsten Bewegung, als führenden Bannerschwinger vorgestellt und damit dem stillen Tonpoeten, dem beschaulichen Künstler, dem von krankhaftem Ehrgeiz freien, der lauten Sensation abholden Mann eine ganz falsche Rolle zuerteilt. Allerdings, Ruhm verpflichtet. Aber Humperdinck darf von sich sagen, er habe den Ruhm nicht gesucht, er sei ihm unverlangt ins Haus geliefert worden. Und in der Tat, er ist ganz derselbe einfache, anspruchslose, stille, gütige Mann geblieben, der er vor seiner Weltberühmtheit war. Aber es kommt einem doch wie eine Mißwirtschaft mit geistigen Gütern vor, wenn ein Künstler wie dieser, der berufen erscheint, ein veredelter Lortzing unserer Epoche zu sein, sein Genügen in Gelegenheitswerken und bei halben Erfolgen findet. Humperdinck gehört nicht zu denen, die mit schallendem Hurra neue Gipfel der Kunst erstürmen wollen, er ist ein ruhiger Pfadsucher in lauschigen Waldesgründen, den es durchaus nicht erbaut, wenn ganze Scharen lärmend hinter ihm herdrängen. Wir können nur hoffen und wünschen, daß er auf seinen einsamen Wanderungen wieder dem Dichter begegne, der ihn zu lieben, deutschen, lebensvoll erschauten Menschen führt, deren Leid und Freud', deren Sinnen, Sehnen und Träumen er in seinen Tönen aussprechen mag.

Einstweilen hat Humperdinck, um nicht bis zur Entdeckung dieses komplementären Geistes pausieren zu müssen, sich dem großen Shakespeare zugesellt. Die Reinhardtschen Neuinszenierungen Shakespearescher Lustspiele im Deutschen Theater zu Berlin gaben die unmittelbare Veranlassung

hierzu. Es entstanden die Bühnenmusiken zum „Kaufmann von Venedig" (Berlin, im Deutschen Theater, am 9. November 1905), zum „Wintermärchen" (ebenda, am 15. September 1906), zum „Sturm" (Berlin, im Neuen Schauspielhaus, am 26. Oktober 1906), zu „Was ihr wollt" (wieder im Deutschen Theater, am 17. Oktober 1907). Diese feinsinnigen Musiken, unter denen jene zum „Wintermärchen" durch die schmucke Fassung böhmischer Volkslieder zu einem Hirtentanzreigen sich kennzeichnet, haben noch nicht die wünschenswerte Verbreitung gefunden, da sie zu eng mit den Reinhardtschen Bearbeitungen verknüpft sind, und die Schauspielhäuser sich lieber mit den von altersher vorrätigen Bühnenmusiken behelfen.

Ich fasse zusammen: wir verehren in Humperdinck einen hervorragenden Meister der Töne, eine echt deutsche Künstlerpersönlichkeit, einen liebenswerten Tonpoeten, den Schöpfer der deutschen Märchenoper. Wie ihn die Zukunft einschätzen wird, mag ihr überlassen bleiben. Aber wenn man die besten Namen der Gegenwart nennt, so nennt man mit vollem Rechte auch den seinen.

SIEGFRIED WAGNER

von Dr. Eugen Schmitz-Starnberg

Siegmund von Hausegger berichtet in seiner Monographie über Alexander Ritter von einem Gespräch zwischen diesem und Richard Wagner, das anläßlich eines Konzerts in Mannheim (1871) stattfand, und in dem sich der Bayreuther Meister über die Zukunft der deutschen Oper dahin äußerte, „daß die jungen Komponisten heutzutage weder würden in den Stil der alten Oper zurückkehren dürfen, ohne sich lächerlich zu machen, noch etwa nach den gewaltigen Stoffen des germanischen Heldenmythos greifen könnten, ohne in Nachahmung seiner Werke zu verfallen. Es ruhe aber noch ein reicher ungehobener Schatz im kleineren Ideenkreise der Sage, des Märchens und der Legende, der Gelegenheit böte, auf engerem Gebiete auch nach ihm Neues zu schaffen". Mit diesen denkwürdigen Worten hat Wagner den jüngeren Opernkomponisten Deutschlands einen bedeutsamen Fingerzeig gegeben; was er hier theoretisch anregte, hat in den letzten dreißig Jahren in einer Reihe erfolgreicher Volks- und Märchenopern praktische Verwirklichung gefunden, und es mag vielleicht die Erinnerung an ähnliche Äußerungen seines großen Vaters gewesen sein, die auch Siegfried Wagner in jene Bahnen lenkte, denen er als schaffender Künstler in seinen bisherigen fünf Opern folgt. Wie die dichterischen Stoffe dieser Werke durchweg volkstümliches Gepräge tragen, von einzelnen romantischen Zügen aus dem Gebiet des Märchens und der Legende schattiert, so ist auch ihre Musik im wesentlichen auf einen volkstümlichen Ton gestimmt, so daß die „historische" Eingliederung Siegfried Wagners in die „Richtung" der modernen Volksoper nicht die mindeste Schwierigkeit macht. Um so schwieriger gestaltet sich dafür die künstlerische Beurteilung unseres Tonsetzers, weil bei ihm mehr als bei jedem anderen lebenden Komponisten Deutschlands wüstes Parteigetriebe, sowie allgemein menschliche Vorurteile die ruhig objektive Würdigung gefährden. Fiel für den Sohn Richard Wagners die Hauptschwierigkeit, überhaupt zu Worte zu kommen, naturgemäß weg, so waren seine Werke dafür nach ihrem Erscheinen um so unerbittlicher der Kritik ausgesetzt: der Name Wagner forderte unwillkürlich zu Vergleichen heraus, das leibliche Epigonentum spitzte die Frage nach dem geistigen, künst-

lerischen in besonders scharfer Weise zu, endlich begründete die leichte Möglichkeit, vor das Publikum zu treten, auch eine schwere Verantwortung, diese Macht nicht zugunsten wertloser, unwürdiger Werke zu mißbrauchen. Dabei trugen und tragen etliche kritiklose, in ihrer Maßlosigkeit teilweise geradezu humoristisch wirkendeLobeshymnen auf Siegfried Wagner zur Verschärfung der Gegensätze noch wesentlich bei.

Daß die Söhne großer Genies selten oder nie eine ihren Vätern ebenbürtige Stellung zu erringen vermögen, lehrt ein Blick in die Geschichte: Mozarts und Schillers Söhne beispielsweise waren herzlich unbedeutende Durchschnittsmenschen, Orlando di Lasso's Söhne brave, aber von dem Genie des Vaters himmelweit entfernte Durchschnittskomponisten, Goethes Sohn eine künstlerische Null, und ziemlich vereinzelt sind die Fälle, wo, wie bei Philipp Emanuel Bach, dem Genie des Vaters wenigstens ein bedeutendes originelles Talent des Sohnes gegenübertritt. Bei Siegfried Wagner hat teilweise schon sein musikalischer Studiengang Bedenken an seinem Künstlerberufe erregt. Man hat erzählt, Richard Wagner habe seinem Sohne kein musikalisches Talent zugetraut und ihn daher Architekt werden lassen. Wie weit es damit seine Richtigkeit hat, entzieht sich unserer Kenntnis; die Tatsache indessen, daß Siegfried erst nach der Tätigkeit in einem anderen Berufe zur Musik übergegangen ist, will eher als günstiges Omen für seine musikalische Begabung erscheinen: die Zahl der berühmten Musiker mit einem ähnlichen Bildungsgang ist von den Zeiten Willaert's und Schütz' bis auf unsere Tage nicht gering. Jedenfalls hat Siegfried Wagner trotz seines späten Beginns der Musikerkarriere noch Zeit gefunden, sich bei Kniese und Humperdinck zu einem sehr respektablen musikalischen Techniker heranzubilden; davon zeugt bereits das musikalische Erstlingswerk, mit dem der damals 26jährige (geboren 6. Juni 1869 zu Triebschen) sich in die musikalische Welt einführte, die symphonische Dichtung „Sehnsucht“ (1895). Das Milieu, in dem Siegfried Wagner zum Künstler erwachte, läßt es indessen natürlich erscheinen, daß es in erster Linie nicht rein musikalische Ziele waren, die er erstrebte. Jenes symphonische Werk erscheint daher nur als eine Art Probestück der erworbenen musikalisch-technischen Fertigkeiten. Der Künstler Siegfried Wagner wollte und mußte vielmehr seinen Wirkungskreis im Theater finden, zunächst als Dirigent bei den Bayreuther Festspielen, dann bald auch in selbstschöpferischer Weise. Am 22. Januar 1899 fand die Uraufführung seiner ersten Oper „Der Bärenhäuter“ am Münchener Hoftheater statt; ihr folgten bis heute vier weitere dramatische Werke „Herzog Wildfang“ (1901), „Der Kobold“ (1904), „Bruder Lustig“ (1905) und „Sternengebot“ (1908).[1])

[1]) Die Klavierauszüge der Opern Siegfried Wagners sind bei Max Brockhaus, Leipzig, erschienen.

Der lebhafte Meinungsstreit, den ein jedes dieser Werke entfachte, setzte jeweils bereits bei den von Siegfried Wagner selbst verfaßten Dichtungen ein. Dichter und Musiker sind in Siegfried Wagner so eng miteinander verbunden, der Stil des einen mit all seinen Mängeln und Vorzügen durch den des anderen so augenscheinlich bedingt, daß man nicht wie bei so manchem anderen modernen „Dichterkomponisten“ diese Personalunion als bloßen Tribut an die Mode empfindet. Andererseits aber ist unserer Empfindung nach der Dichter Siegfried Wagner eine ständige Gefahr für den Musiker, weil die dichterische Begabung und das dichterische Können dem musikalischen nicht die Wage zu halten vermag; der überwiegende Teil der Angriffe und Mißerfolge, denen Siegfried Wagners Opern bisher ausgesetzt waren, ist auf Rechnung ihrer Bücher zu setzen. Die Stoffwahl freilich, die, wie wir bereits in der Einleitung bemerkten, sich auf dem Gebiete des Volkstümlichen bewegt, ist, abgesehen von dem auch hierin mißglückten „Herzog Wildfang“, meist eine recht glückliche oder doch wenigstens ganz brauchbare. Die Volksmärchen vom „Bärenhäuter“ und „Kobold“, die historischen Legenden von Heinrich von Kempten („Bruder Lustig“) und Konrad dem Salier („Sternengebot“) enthalten so manchen sinnigen poetischen Zug, bieten auch Anlaß zu so mancher dankbaren Bühnenwirkung und bringen jenen Wechsel von bald rührenden, bald heiteren Situationen, der für das Volksstück Voraussetzung ist. Allein die Art, wie Siegfried Wagner nun diese Stoffe behandelt, steht nicht nur teilweise im Widerspruch mit ihrem volkstümlichen Charakter, sondern mit einer wichtigen Grundregel der Dramaturgie überhaupt. Diese Grundregel hat Richard Wagner mit den bekannten vielglossierten Worten ausgedrückt, das Handeln und Reden des dramatischen Helden müsse ja, ja! nein, nein! sein; alles Weitere sei vom Übel. Das heißt also, das Drama bedarf in Stoff und Rede vor allem der Einfachheit und Klarheit, die Handlung muß anschaulich und selbstverständlich, ohne komplizierte Motivierung, verwickelte Vorgeschichten u. dgl. sein. Ganz im Gegensatz dazu verflicht aber Siegfried Wagner seine einfachen Stoffe mit einer solchen erdrückenden Menge von Beiwerk, führt so künstliche und verwirrte Konflikte herbei, daß man nicht einmal bei der Lektüre, geschweige denn bei der Aufführung zu folgen vermag, um so weniger als der Dichter, wie es scheint, manchmal absichtlich Mystifikationen treibt, sich mit skizzenhaft unvollständiger Klärung der aufgegebenen Rätsel begnügt oder einer Lösung überhaupt aus dem Wege geht. Schon im „Bärenhäuter“ zieht z. B. die mit der Haupthandlung nur sehr äußerlich verknüpfte Plassenburgepisode im letzten Akt die dramatische Lösung in gänzlich unnötiger Weise hinaus. Den Gipfelpunkt textlicher Verwirrung bedeutet aber die Dichtung des „Kobold“, wo selbst die Haupthandlung in einigen wichtigen Punkten mystisch und

unverständlich bleibt. Welche Beziehungen eigentlich zwischen dem Kobold „Seelchen" und seiner Erlöserin Verena bestehen, darüber ist sich wohl noch kein Leser des Textbuchs ganz klar geworden. Manches deutet zwar die durchdacht leitmotivisch gearbeitete Musik an, wovon später noch zu sprechen sein wird, allein auch sie kann uns die wünschenswerte Klarheit nicht geben. Nicht viel besser steht's im jüngsten Werk Siegfried Wagners, im „Sternengebot", mit der sehr dunklen Vorgeschichte und mit der Erscheinung des dämonischen Krüppels Kurzbold, die ebenfalls durchaus rätselhaft bleibt. „Herzog Wildfang" und „Bruder Lustig" sind verhältnismäßig noch die klarsten Dichtungen unseres Künstlers, ersteres Werk freilich durch den die Pointe des Ganzen bildenden, bedenklich naiven Wettlauf künstlerisch eigentlich unmöglich, letzteres trotz seiner verhältnismäßigen Klarheit ein typisches Beispiel dafür, in wie komplizierter Weise Siegfried Wagner die einfachen Volkssagen verknüpft und ausschmückt. Im Mittelpunkt dieser Dichtung steht jener Heinrich von Kempten, genannt Bruder Lustig, von dem die Brüder Grimm in der Sage „Otto mit dem Bart" berichten. Heinrich hat im Jähzorn den Truchseß des Kaisers erschlagen und dabei wider den Kaiser selbst Gewalt verübt. Vogelfrei muß er deshalb herumirren, bis es ihm gelingt, unerkannt den Kaiser von verräterischer Gefangennahme zu befreien und so seine Verzeihung und Huld wiederzugewinnen. Mit dieser Sage hat Wagner zunächst die offizielle Liebesgeschichte verwebt, sodann dem Ganzen durch die Hereinnahme des Zaubers der „Andreasnacht" (Quelle waren hier „Die Mythen und Bräuche des Volkes in Österreich" von Th. Vernaleken) sowie der Erscheinung der Zauberin Urme (entnommen den „Märchen und Sagen der transsilvanischen Zigeuner" von Dr. H. v. Wlislocki) dem Ganzen einen romantischen Anstrich zu geben versucht, zugleich aber dem Textbuch wieder den Stempel mangelnder Konzentration aufgedrückt.[1])

Dieser Mangel an Konzentration und Klarheit ist der Kardinalfehler, der den Erfolg der Werke unseres Künstlers von jeher ernstlich gefährdete.

---

[1]) Dabei erhöht es die Verständlichkeit auch nicht, daß Siegfried Wagner bei seinen Anlehnungen an Sagen und Legenden wichtige Motivierungen der Originale außer acht läßt. Die erwähnte Sage von der „Andreasnacht" z. B., nach der jedes Mädchen durch Zauber den zukünftigen Gatten erscheinen lassen kann, findet sich auch im Gespensterbuch von Apel und Laun („Die Bräutigamsvorschau"); hier wird die Bemerkung gemacht, es solle „den Mann zum tötlichen Haß gegen eine Frauensperson bringen, wenn er in der Folge dahinter kommt, daß sie ihn zur Bräutigamsschau zitiert hat, weil eine solche Zitation die Seele mit grausamer Gewalt und tötlichem Schmerz vom Körper reißt." Davon wird aber bei Wagner nichts gesagt, und es bleibt daher der fürchterliche, für den weiteren Verlauf des Dramas so folgenschwere Wutausbruch des Konrad gegen Walburg, als er am Ende des zweiten Aktes ihr Geheimnis durchschaut, völlig unverständlich.

Das ist um so bedauerlicher, als Siegfried Wagners Dichtungen in manch anderer Hinsicht wieder ein ungewöhnlich frisches, bühnenpraktisches Talent verraten. Namentlich versteht er es, ungemein plastische, scharf umrissene Charaktertypen zu schaffen: als eine der gelungensten sei die Erscheinung des schuftigen Rates Blank im „Herzog Wildfang" genannt, eines Spitzbuben, dem man aus Vergnügen über seine „Ächtheit" am liebsten um den Hals fallen möchte, und dessen Charakteristik bis in die kleinsten Züge verblüffend lebenswahr durchgeführt erscheint. Diese köstliche Charakterisierung finden wir oft auch bei Episodenfiguren, wie etwa dem Bürgermeister Fröhlich im „Bärenhäuter", dem Gärtner Zupfer im „Herzog Wildfang" oder der Kammerzofe Jeanette im „Kobold". Manchmal freilich erstreckt sich der gerügte Mangel an Konzentration auch auf die Zeichnung der Einzelpersonen: Osterlind im „Herzog Wildfang" mit ihrem unmotivierten Hin- und Herschwanken in der Neigung zum Herzog und zu Reinhard, der Herzog selbst, dessen jähe Umwandlung aus einem gewissenlosen Abenteurer zu einem dem „Volke dienenden" Herrscher friederizianischer Größe psychologisch jeglicher glaubhaften Begründung entbehrt, sind Beispiele dafür. Der Schwerpunkt der Begabung Siegfried Wagners liegt aber in seinem Sinn für das Szenische; höchst lehrreich in dieser Hinsicht sind die meist sehr ausführlichen Regiebemerkungen in seinen Dichtungen, das schlagendste Dokument dafür aber ist die lebensvolle Anlage, die er den Massenszenen seiner Werke zu geben weiß, so z. B. gleich dem realistischen Auftritt der heimkehrenden Krieger zu Anfang des „Bärenhäuter", so den mannigfachen Volksszenen im „Herzog Wildfang", den originellen Szenen der Schauspieler im „Kobold", dem Hochzeitsfest im zweiten Akt des „Bruder Lustig", der Turnierszene im „Sternengebot". Insbesondere seine Begabung für das Volkstümliche kommt unserem Künstler hierbei oft zugute. Dieser frische und gesunde Realismus in Siegfried Wagners Dichtungen steht andererseits wieder in einem wirkungsvollen Kontrast zu den damit verflochtenen romantischen Szenen. Die Hinneigung zur Romantik ist der deutschen Volksoper ja seit der Epoche des deutschen Singspiels im 18. Jahrhundert eigen; in dem Hereinziehen romantischer Elemente fand man schon damals ein wirkungsvolles Kontrastmittel zu dem schlicht bürgerlichen Milieu der Volksstücke, und in der ganzen Geschichte der romantischen Oper hat sich dieses Nebeneinander von Realismus und Phantastik behauptet; haben damit doch auch einige der romantischen Dichter, allen voran unser genialer E. Th. A. Hoffmann ihre eigenartigsten Wirkungen erzielt. Abgesehen vom „Herzog Wildfang", hat Siegfried Wagner in allen seinen Werken der Romantik breiten Raum gegönnt. Der „Bärenhäuter" ist eine ausgesprochene Märchenoper, die historischen Stoffe des „Bruder Lustig" und des „Sternengebot" sind

in bereits angedeuteter Weise stark legendenhaft verbrämt; am originellsten erscheint aber die Verschmelzung der realen und der übernatürlichen Welt im „Kobold“, wo mystische und phantastische Geisterszenen die unmittelbare Umrahmung der mit Beaumarchais'scher Charakteristik gezeichneten verderbten Adelswelt des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts, sowie der derben Volks- und Schauspielerszenen bilden. Sehr feinsinnig hat Glasenapp[1]) gelegentlich darauf hingewiesen, daß im übrigen das „Übernatürliche“ im „Kobold“, das sich in der Gestalt des Eckhard zur Persönlichkeit verdichtet, in Wahrheit eigentlich das ewig Natürliche selbst, „die umgebende Natur ist, in Baum, Berg, Wald, Busch, Luft und Wolke, in Nacht, Nebel, Dämmerung und Morgenerwachen — der Untergrund, auf welchem das Volksleben täglich sich abspielt, seine ethischen Anschauungen erzeugt und durch die Jahrhunderte festhält.“ Im weiteren Sinn genommen gilt dies auch für die übrigen romantischen Dichtungen Siegfried Wagners.

Bereits in der Einleitung haben wir die Bemerkung gemacht, daß Siegfried Wagner wohl in bewußtem Streben nach Unabhängigkeit vom Vorbilde seines Vaters sich der Richtung der Märchen- und Volksoper zugewandt habe. War damit auch die Selbständigkeit im Genre und im Stoffgebiet garantiert, so fanden doch eine Reihe dichterischer Ideen Richard Wagners Eingang in die Werke seines Sohnes. In erster Linie bildet Richard Wagners Lieblingsthema, die „erlösende Liebe des Weibes“, die Grundlage zu der Mehrzahl der Werke Siegfrieds. Im „Bärenhäuter“ steht im Mittelpunkt der Handlung die Erlösung des Hans Kraft von der Zauberei des Teufels durch ein Weib, das ihm trotz seiner Mißgestalt Liebe und Treue schenkt. Im „Kobold“ dreht sich die episodenreiche Handlung um die Erlösung des Kobolds „Seelchen“ durch die „schuldlosschuldige“ Maid Verena; und im „Sternengebot“ ist es die treue Liebe der Agnes zu Helferich, die den Bann der düsteren Schicksalsmächte bricht und Allen Erlösung und Befreiung bringt. Freilich gegenüber den grandiosen Erlösungsdramen „Ring“ und „Parsifal“ erscheinen Siegfrieds Versierungen der Idee wie Miniaturen, allein der Grundgedanke bleibt schließlich hier wie dort der gleiche. Außerdem hat aber Siegfried Wagner auch einzelne Szenen den Werken seines Vaters direkt nachgebildet: am auffälligsten ist dies bei der Szene zwischen Hans und dem Fremden im ersten Akt des „Bärenhäuter“, die übrigens auch musikalisch an die zwischen Mime und Wotan im ersten Akt des „Siegfried“ gemahnt. Das Vorspiel zu „Sternengebot“, Konrad der Salier und die Seherin, verrät eine unverkennbare Verwandtschaft mit der Szene zwischen Wotan und Erda im dritten Akt des „Siegfried“; und der letzte Akt des „Herzog Wildfang“, mit dem Wettlauf
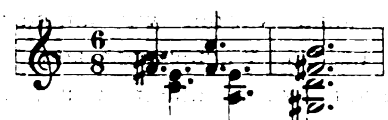
[1]) C. Fr. Glasenapp, Siegfried Wagner (Berlin, Schuster und Loeffler), Seite 56.

der Freier, dem „Liebes Werb- und Wetterennen“, wie es Osterlind nennt, gemahnt in so grotesk parodistischer Weise an die „Meistersinger“, daß der Volkswitz von den „Meister-springern“ nicht ausbleiben konnte. Die derb volkstümliche, archaistische Sprache der „Meistersinger“ war auch das Vorbild für die sprachliche Diktion in Siegfrieds Dichtungen, die teilweise ganz originell, öfters freilich auch ohne Geschmack ist. Wenn der Herzog Wildfang seine Räte per „Dickkopf“ und „brummiger Bär“ anredet, so mag das ja vielleicht „charakteristisch“ sein, wenn aber die Seherin im „Sternengebot“ den Herzog Konrad in einem ernsten, feierlichen Moment per „Narr“ tituliert, so verstößt das nicht nur wider das Hofzeremoniell, sondern auch wider den guten Geschmack. Beide Fälle sind aber typisch für Siegfried Wagners Sprachverwendung, deren volkstümlichen Bestrebungen es an rechtem Maßhalten fehlt. Auch seine Versuche mit Alliterationen, an denen namentlich die Dichtung von „Sternengebot“ reich ist, fallen nicht stets sonderlich glücklich aus.
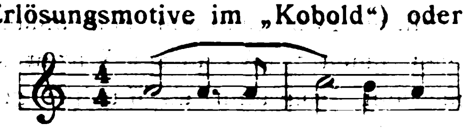
„Von meinem Vater muß man lernen: Stil, Deklamation, Instrumentation, Knappheit, dramatischen Aufbau. Wohlgemerkt, aber sich hüten, je auf den Kothurn zu steigen, sonst werden wir jammervolle Epigonen. Seine Grenze kennen lernen, das ist Wagnerianer sein. Nicht mit Nibelungenorchester herumwirtschaften, wenn einem nichts einfällt. Vor allem die Zartheit der Modulation lernen und nicht herumpantschen in allen Tonarten, wenn auf der Bühne zwei Leutchen sich anöden und nicht einmal Guten Morgen! zu sagen haben.“ Mit diesen Worten soll Siegfried Wagner sich einmal selbst über sein Programm als Musiker geäußert haben.[1]) Es sind Grundsätze, in deren Proklamation sich viele moderne Musiker gefallen, ohne in der Praxis tatsächlich an ihnen fest zu halten. Auch Siegfried Wagner hat sie nur zum Teil verwirklicht und ist namentlich dem leidigen „Kothurn“ nicht immer ganz entgangen, der dann zu dem vorwiegend volkstümlichen Element seiner Opern in seltsamem Kontrast steht. Im allgemeinen freilich zeichnet sich Siegfried Wagners Musik durch ein äußerst vornehmes und sympathisches Maßhalten aus. Interessant, aber nicht bizarr in der Harmonik, kunstvoll polyphon, klangschön aber nicht überladen in der Instrumentation, geht ihr einziges Streben nach Vertiefung und Verdeutlichung des dramatischen Ausdrucks ohne irgend welche selbstherrliche Vordringlichkeit. Technisch sind daher jene Elemente besonders hervorgehoben, die die musikalisch-dramatischen Beziehungen betonen, so in erster Linie die Idee des Leitmotivs. Was die planmäßige Durchführung des leitmotivischen Aufbaues betrifft, so haben Siegfried Wagners Opern in der modernen, musikdramatischen Literatur wohl nur wenig

[1]) Vgl. L. Karpath, Siegfried Wagner (Seemann, Leipzig), Seite 35.
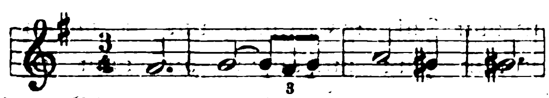
Seitenstücke. Nun hat freilich eine gar zu konsequente leitmotivische Gestaltung ihre künstlerischen Bedenken, denn sie führt leicht zu trockenem Schematismus. Wenn jede für den dramatischen Verlauf bedeutsame Handlung ihr eigenes „Motiv" hat, ferner jede Person eine derartige musikalische Visitenkarte mit auf den Weg bekommt, und nun, so oft etwas auf diese Handlung bezügliches gesprochen oder getan wird, oder so oft die Person auftritt, jeweils das entsprechende „Motiv" in der Musik erscheinen soll, so bedeutet das eine starke musikalische Beschränkung, über die wohl das Genie eines Richard Wagner hinweghelfen konnte, die aber für kleinere Talente eine gefährliche Klippe bildet. Siegfried Wagner hat diese Beschränkung etwas zu mildern gesucht, indem er namentlich im „Kobold", in dem die motivische Anlage am intensivsten durchgeführt erscheint, jeder Person mehrere Motive beigegeben hat, die ihre verschiedenen Charakterseiten, Beziehungen zur Handlung usw. symbolisieren.[1]) Das wichtigste Bedingnis der motivischen Arbeit aber, originelle Erfinderkraft, vermag Siegfried nicht immer in ausreichender Weise zu erfüllen. Vielen seiner Motive fehlt es an rechter Prägnanz. Tongebilde wie:



(eines der vielen Erlösungsmotive im „Kobold") oder:



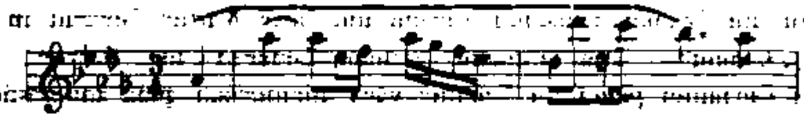
(Sühnemotiv im „Kobold") oder:



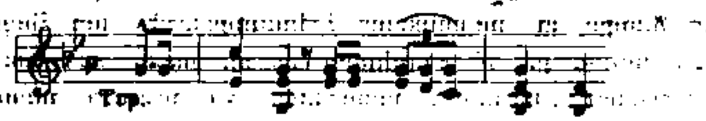
(„Todesverlangen" im „Kobold") besitzen viel zu wenig melodischen Ausdruck, vor allem auch viel zu wenig charakteristische Verschiedenheit, um sich dem Ohr als leitende Gedanken der Entwicklung einzuprägen, gewinnen auch durch die thematische Bearbeitung nicht an Bedeutung. Gewiß kommen dem Tonsetzer gelegentlich auch sehr achtbare melodische Ideen, wie das weihevolle Ergebungsmotiv im „Kobold", oder im selben Werk das Motiv der Gräfin:
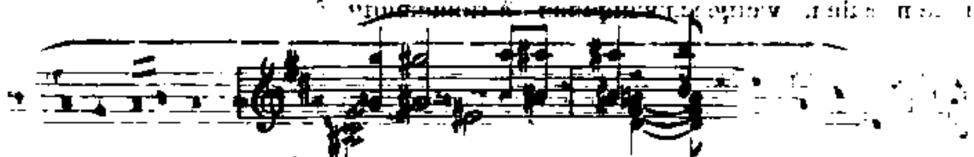
---

[1]) Ein anonym erschienener, von Glasenapp bevorworteter „Führer" zur „Kobold"-Musik bietet ein ganz schätzbares Orientierungsmittel, leistet aber in der sprachlichen Benennung der Motive Unglaubliches: wenn da allen Ernstes zwei Motive der „Adelsverlotterung" aufgewiesen werden, so ist das von der „buttglänzenden Drahtweis'" der seligen Meistersinger nicht mehr allzuweit entfernt.



das mit seiner gezierten Polacca-Rhythmik und seiner koketten sprunghaften Melodik das intrigante Wesen der vornehmen Schönen trefflich charakterisiert. Andererseits aber verlieren sich Siegfried Wagners Motive manchmal in recht auffällige Reminiszenzen an die Werke seines Vaters. Gleich das Motiv des Hans Kraft z. B., mit dem die Ouvertüre zum „Bärenhäuter“ beginnt:
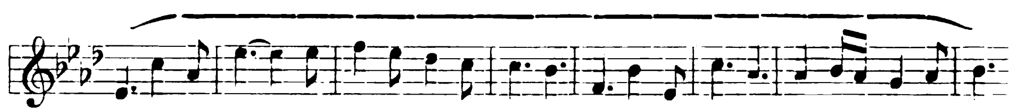


ist eine etwas zahmere Umbildung von Hundings Hornruf. Besonders bedenklich werden diese musikalischen Reminiszenzen, wenn sie mit Identität der dichterischen Situation Hand in Hand gehen, wie das feierliche, dem Wanderermotiv aus dem „Ring“ verwandte Akkordthema des „Fremden“, das die wegen ihrer Anlehnung an den ersten Akt des „Siegfried“ bereits erwähnte Szene im „Bärenhäuter“ einleitet. Auch das Leidenschaftsmotiv im „Kobold“:
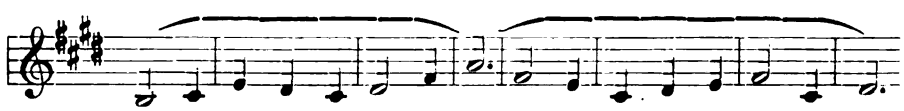


trägt seine Herkunft aus der Tristanpartitur etwas sehr ungeniert zur Schau. Diese Beispiele ließen sich wohl noch vermehren. Ihre Bedeutung ist nicht zu überschätzen, sie sind eben ein Zeichen der Zeit. In der Verarbeitung der Motive bekundet Siegfried Wagner eine anerkennenswerte Gewandtheit, die die Schule Humperdincks verrät. Das symphonische Gewebe des Orchesterparts ist kontrapunktisch interessant und mit fein abwägendem Klangsinn in der Instrumentation gestaltet; dabei ist dieses reiche musikalische Element, wie bereits angedeutet, stets in engstem Zusammenhang mit der szenischen Handlung gehalten; Richard Batka's Bonmot, im modernen Musikdrama könne keine Stecknadel zu Boden fallen, ohne daß das Orchester davon Notiz nehme, könnte man ganz besonders auf Siegfried Wagners Opern anwenden, wo jede kleinste Regung in der äußeren Handlung oder im Seelenleben der handelnden Personen im Orchester sich widerspiegelt. Selbst wenn Agnes im „Sternengebot“ ärgerlich die Schachfiguren, die den Eltern ewigen Anlaß zum Zank geben, zum Fenster hinauswirft, wird das durch entsprechende musikalische Figuren der Soloflöte und Violine angedeutet. Speziell ist aber das Auftreten der Leitmotive in so durchdachter Weise geregelt, daß die Musik dadurch oft einen sehr erwünschten Kommentar zu den Mysterien der Dichtung bietet. Das vielleicht schlagendste Beispiel

dafür sind die Szenen zwischen Verena und ihrer Mutter Gertrud im ersten Akt des „Kobold“. Das seltsame, scheue Gebaren der Mutter, ihr abstoßendes Verhalten gegen die Tochter wäre dichterisch ganz unverständlich, wenn nicht die Schicksalsmotive in der Musik, namentlich das Seelchen-Motiv[1]), die Ahnung von einem düstern Geheimnis in uns aufdämmern ließen, geheimnisvolle Beziehungen zwischen dem Kobold Seelchen und seiner späteren Erlöserin Verena sowie deren Mutter andeuteten, deren Art und Wesen freilich trotzdem nach wie vor schleierhaft bleibt.

Der Mangel an melodischer Erfindungskraft, den Siegfried Wagners knappe Leitmotive gar oft empfinden lassen, macht sich noch störender in Szenen lyrischen Charakters bemerkbar, wo breitere melodische Linienführung unbedingtes Erfordernis ist. Die frischesten Wirkungen erzielen hier noch die einschlägigen Partieen des „Bärenhäuter“, besonders die Szenen zwischen Hans und Luise im zweiten und im dritten Akt. Hier spielt freilich in die Melodik ein volkstümliches Element hinein, kommt also Siegfried Wagners Spezialbegabung zu ihrem Rechte; dabei ist aber die Tonsprache auch von warmem, wirklich tiefgreifendem Empfinden beseelt, so in dem edlen, weitgeschwungenen Mitleidsmotiv:[2])
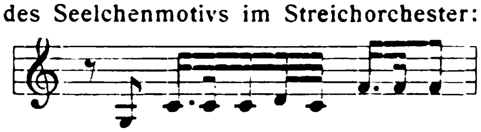


so in dem klangvollen, ruhigen E-dur Gesang der Streicher:



dem Symbol treuer Erlöserliebe, so in Luisens zartem Liebesmotiv, das auch in der symphonischen Einleitung zum dritten Akt zu schöner Entfaltung kommt. Im „Herzog Wildfang“ findet Siegfried Wagner bei der Liebeserzählung des Reinhard im zweiten Akt diese Töne schlichter, wahrer Empfindung leider bereits nicht mehr; obwohl die musikalische Ausgestaltung mit der fein differenzierten Orchesterpolyphonie, namentlich der konzertierenden Behandlung der Violinen, eine weit kunstvollere ist, bleibt doch der künstlerische Eindruck ein viel geringerer. Ähnlich verhält sich's

---

[1]) Die bedeutsamste Stelle sind die Worte der Verena: „Mutter, sei wieder gut! Sieh' mir ins Auge, was hast du gegen mich? Wie, Mutter, was ist dir?“ mit den markanten Einsätzen des Seelchenmotivs im Streichorchester:



[2]) Man vergleiche aber dazu Sentas Stelle: „Was ist's, das mächtig in mir lebet“ in dem großen Zwiegesang im zweiten Akt des „Holländer“.

im „Kobold“ mit der großen Parkszene im zweiten Akt. Auch hier entbehrt die breite lyrische Entfaltung der Musik, die die Situation fordert, der inneren Wärme und Empfindung; nur der einleitende Monolog der Verena: „Träum' ich wieder“ schwingt sich namentlich in dem schönen Violinsolo zu eindringlich stimmungsvoller Melodik auf. Dann versiegt die Quelle: das Liebesgespräch des Grafen mit Verena und das der Gräfin mit Friedrich vermögen musikalisch höchstens durch das klangschöne Orchesterkolorit, nicht durch die melodische Zeichnung zu interessieren. Die gleiche Klage muß man bezüglich der Liebesszene zwischen Konrad und Walburg im zweiten Akt des „Bruder Lustig“ erheben: ein schwungvoller Anfang, der sich alsbald im Sande verläuft; und endlich bei dem ebenfalls einem verwandten Stimmungsgebiet angehörigen großen Monolog des Helferich im „Sternengebot“ (erster Akt, vierte Szene) können nur einzelne schöne Details, wie der Anfang des Des-dur Satzes „Spötterin Glück, wie flogst du vor mir so flatternd dahin,“ als wirkliche melodische Eingebungen bezeichnet werden. Gerade dieses Versagen Siegfried Wagners als Lyriker macht den Vergleich des Erben von Bayreuth mit — C. M. v. Weber, den sich einige begeisterte Bayreuthianer geleistet haben, von vornherein unhaltbar. Im Gegensatz zu den lyrischen Partieen bieten die dramatisch belebten, handlungsreichen Szenen die Lichtpunkte von Siegfrieds Partituren. Das szenische Talent unseres Künstlers wirkt da befruchtend auch auf die musikalische Gestaltung; allein trotz innigster Fühlung mit den wechselvollen Vorgängen der Szene bleibt doch die musikalische Gestaltung eine festgeschlossene und formensichere. Bewundernswert ist dabei die Vielseitigkeit, mit der Siegfried Wagner den entgegengesetztesten Situationen gerecht zu werden weiß; für Momente höchster Tragik, wie die Schlußszene des „Kobold“, weiß er ebenso charakteristische Töne zu finden wie für die buntbewegten fröhlichen Volksszenen in den verschiedenen Werken. Rühmten wir früher Siegfried Wagners dichterische Behandlung der Massenszenen, so haben wir dem jetzt beizufügen, daß sich hier unser Künstler auch als Musiker mit besonderer Gewandtheit bewegt. Die besten Beispiele hierfür bietet „Herzog Wildfang“, namentlich der dritte Akt mit dem farbenprächtigen Volksfest und dem Verlauf des Wettrennens. Wie glänzend wirkt da die Ansprache des Herolds mit der prunkvoll polyphonen Führung des Orchesters, wie fein kommt die Spannung, in der sich alles befindet, durch das die mannigfaltigen Tonbilder immer wieder durchbrechende atemlose Wettlaufmotiv zum Ausdruck, wie eindringlich die Überraschung, die der Sieg Blanks und das betretene Staunen, das das Erscheinen des Herzogs hervorruft; wie originell wirkt das drohend in den Bässen auftauchende Anfangsmotiv des Liedes vom Igel und Hasen, das fast in der Form eines ostinato die ganze Szene der Entlarvung von Blanks Betrug

begleitet, bis dann schließlich mit Burkhards Mahnung an das Volk und dem neuen Treueschwur des Herzogs die Tonsprache zu kräftigem Ernst und erhaben feierlichem Jubel gesteigert wird. Schade nur, daß das Ganze einer durchaus unmöglichen dramatischen Idee dienen muß. Höchst lebensvoll und abwechslungsreich ist auch das Hochzeitsfest im zweiten Akt des „Bruder Lustig" gestaltet, wobei der tonmalerische Scherzchor „Gockel, Gockel, Gockel", der das Gackern der Hühner in einer schon in der Vokalmusik früherer Jahrhunderte (Lasso, Jannequin) beliebten und geübten originellen Weise nachahmt, besonders hervorzuheben ist. Weiß Siegfried Wagner in solchen dramatisch belebten Massenszenen mit dem Pinsel des Kulissenmalers in großen Strichen ein lebensvolles Tonbild zu entwerfen, so zeigt er in manchen kleineren Ensembles sich auch mit dem Stift des Miniaturenmalers wohl vertraut. Das feinste Gebilde dieser Art steht ebenfalls im „Herzog Wildfang": es ist das „Quartett" im ersten Akt zwischen Osterlind, Kuni, Kurt und Blank. Die scharfumrissene musikalische Charakteristik, mit der sich die vier Personen in diesem Ensemble von einander abheben, muß als hervorragende Kunstleistung anerkannt werden und sollte die bedingungslosen Gegner Siegfried Wagners denn doch etwas vorsichtiger machen.

Auch sonst erzielt Siegfried Wagner in der Charakterisierung seiner dramatischen Helden, wie als Dichter so auch als Musiker, mitunter prächtige Eindrücke. Einzelne Typen gelingen ihm dabei besonders gut: kräftig naive Naturburschen wie Hans Kraft, wie Bruder Lustig oder wie der junge Heinz im „Sternengebot"; sinnige, liebreizende Mädchengestalten wie Luise im „Bärenhäuter", wie Verena im „Kobold" oder wie Agnes im „Sternengebot", last not least endlich grotesk-humoristische Persönlichkeiten wie der Teufel im „Bärenhäuter" und der Rat Blank im „Herzog Wildfang". Wie köstlich ist z. B. das widerlich schmeichlerische Wesen Blanks bei seinem Verkehr mit dem Volk gleich in der ersten Szene des „Herzog Wildfang" gezeichnet, mit den aalglatten Koloraturen der Singstimme und den diversen süßlichen Soli der Flöte und der Violine; wie kreischend fahren aber die bisher so sanften Holzbläser drein, als er seine Autorität gegenüber dem Kollegen Burkhard verteidigt, und zu fast dämonischen Klängen schwingt sich die Tonsprache auf, als er durch seine höhnischen Sticheleien den Herzog zu dem verhängnisvollen Schuß auf Osterlind zu verleiten sucht.

Weit weniger weiß unser Künstler aus den romantischen Charakteren und Partieen zu machen. Erst in seinem jüngsten Werk, im „Sternengebot", ist es ihm geglückt, für den zauberkundigen, dämonischen Krüppel Kurzbold Klänge zu finden, die die Romantik dieser echt Hoffmannschen Erscheinung auch musikalisch aufleben lassen. Namentlich die Beschwörungsszene „Sonne schwand auf fernem Pfad" mit dem stimmungsvollen Kolorit in Orchestration und Harmonik, dem echt romantischen Helldunkel, ist da

hervorzuheben. Im „Bruder Lustig" ist dagegen die Erscheinung der Hexe Urme mit ihrem Zauber der Andreasnacht musikalisch herzlich trocken ausgefallen, und im „Kobold" hat auch höchstens das harmlos gespenstische Wesen der kleinen Luftgeister, der „Kobolde", nicht aber auch der tieftragische Ernst dieser Geisterwelt treffenden Ausdruck gefunden.

Ihren Höhepunkt erreicht aber die musikalische Charakterisierungskunst Siegfried Wagners jedesmal dann, wenn es sich um volkstümliche Züge handelt. Auf den volkstümlichen Grundton von unseres Künstlers Werken sind wir im Verlauf dieser Abhandlung schon wiederholt zu sprechen gekommen, so daß wir hier nur noch einige detaillierte Beispiele zu bringen brauchen. Vor allem ist zu bemerken, daß in diesen Fällen derjenige Teil der Künstlerschaft Siegfried Wagners, der uns bisher als der schwächste erscheinen mußte, seine melodische Erfindungskraft, bedeutsam gehoben erscheint. Manchmal freilich drängt sich ja gerade hier ein Siegfried Wagners Kunst sonst fremdes Element des „Gemachten", „Gewollten" peinlich hervor, aber gar oft, namentlich wo es volkstümliche Heiterkeit und volkstümlichen Humor gilt, glücken unserem Künstler doch melodische Einfälle von erfreulicher Frische und Originalität. Als Beispiel nennen wir Stellen wie den Spottgesang der beiden Schwestern im „Bärenhäuter": „Gegrüßt du holder, lieblicher Freier", wie das Lied vom Igel und Hasen und das Lied vom Wettrennen: „Zur Kirchweih ist das Volk vereint" im „Herzog Wildfang", Instrumentalstücke wie den „Höllenwalzer" im „Bärenhäuter" und den reizenden „Hochzeitswalzer" im „Bruder Lustig", die zahlreichen Gesänge der Schauspieler im „Kobold" u. a. Namentlich die Partieen der letztgenannten hat Siegfried Wagner mit dem ganzen Schatz seines musikalischen Humors ausgestattet, wobei indessen bei der Erscheinung des biederen Trutz auch tiefe, gemütvolle Klänge angeschlagen werden. Überhaupt ist Siegfried Wagners volkstümliche Begabung keineswegs auf das humoristische Gebiet beschränkt, sondern bewegt sich in den verschiedensten Sphären des Ausdrucks mit sicherer Wirkung. Oben bereits haben wir an den Liebesszenen aus dem „Bärenhäuter" gesehen, welch hübsche, zarte Blüten hier die volkstümliche Kunst unseres Künstlers zeitigt; als verwandtes Beispiel ist noch das schlichte, empfindsame Lied des Friedrich „Weh' Lüftchen, weh'" aus dem „Kobold" zu nennen, das den echten Volksliedton sehr glücklich trifft.

Auch den volkstümlichen Balladenton schlägt Siegfried einige Male mit charakteristischem Gelingen an, so in der Ballade der Urme am Schluß des „Bruder Lustig" oder in der kleinen Erzählung des Adalbert: „Man schickt einen Knecht, den Kleinen zu töten" im „Sternengebot". Zum edelsten Ausdruck schwingt sich aber Siegfried Wagners volkstümliche Tonsprache bei der Charakterisierung der Erscheinung des Ekhart im „Kobold" auf: jene prächtige Gestalt aus dem bilderreichen deutschen Märchenschatz,

in der sich der sinnige, tief ethische Geist des deutschen Märchens selbst verkörpert, mit all' seinem liebenswürdigen Gemisch von Humor und Ernst, mußte unserem Künstler gewissermaßen als das Symbol seines eigenen Schaffens erscheinen. Hier findet er denn auch Töne, die vom Herzen kommen und zum Herzen sprechen; die Szenen des Ekhart im „Kobold" sind musikalisch wohl das Beste, was Siegfried Wagner seither geschrieben hat. Die Herzensgüte und liebevolle Fürsorge des wundersamen Alten spiegelt sich in edel geformten volkstümlichen Melodiebildungen, sein weihevoller Ernst in einem feierlich gemessenen Akkordthema wider, das man mit dem geistesverwandten Leitmotiv des „Fremden" aus dem „Bärenhäuter" vergleichen möge, um zu erkennen, wie viel Siegfried Wagner seither an Selbständigkeit und Prägnanz des musikalischen Ausdrucks gewonnen hatte.

Ein Gesamtüberblick über das bisherige Schaffen Siegfried Wagners zeigt nicht das Bild einer gleichmäßigen Entwicklung. Am frischesten und natürlichsten offenbart sich des Künstlers Talent im „Bärenhäuter" und im „Kobold"; der „Herzog Wildfang" bedeutet dagegen trotz einer Reihe köstlicher Details im ganzen einen Rückschlag; „Bruder Lustig" und „Sternengebot" verraten wachsende künstlerische Reife, dagegen erscheint namentlich in dem letzten Werk die frische Unmittelbarkeit teilweise verloren. Das Publikum, das den „Bärenhäuter" sehr freundlich aufgenommen hatte, lehnte den „Herzog Wildfang" mit Entschiedenheit ab. Von irgend einer beabsichtigten Kabale, die das Werk bei der Münchener Uraufführung zu Fall gebracht hätte, kann keine Rede sein; der Grund des Mißerfolgs liegt in dem Werk selbst, das als Ganzes unmöglich ist. Zugegeben muß nur werden, daß das Publikum und die Kunstrichter damals sich gar zu leicht und kritiklos über die zahlreichen Einzelschönheiten der neuen Oper hinwegsetzten. Mit dem „Kobold" wandte sich Siegfried Wagner die Gunst des Publikums wieder zu, die auch den zwei letzten Werken: „Bruder Lustig" und „Sternengebot" treu blieb. Freilich ist es nur eine verhältnismäßig kleine Gemeinde, die sich bisher um Siegfried Wagner schart, wenn auch naturgemäß sein Schaffen in der Musikwelt überall mit Interesse verfolgt wird. Erfreulich ist es, daß dabei an Stelle des Parteihaders mehr und mehr ruhige, objektive Würdigung tritt. Die erste Bedingung aber dafür, daß Siegfried Wagners zweifellos sehr beachtenswertes Talent die gebührende Wertschätzung findet, ist, daß geschmack- und kritiklose Beweihräucherungen aufhören, die ihrem Motiv nach ja doch nicht dem Künstler Siegfried, sondern dem Sohne Richard Wagners gelten. Nicht als solchen aber, sondern lediglich als Selbstschaffenden darf Siegfried Wagner derjenige betrachten, der von seiner selbständigen künstlerischen Bedeutung überzeugt ist und ihn in ehrlichen Wettbewerb zu den anderen Vertretern unserer modernen deutschen Tonkunst setzen will.

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Musikzeitschriften

(Die in diesen Blättern erschienenen Aufsätze zu Felix Mendelssohn Bartholdys 100. Geburtstag sind in Heft 12 angezeigt worden.)

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT (Leipzig), IX, 10 bis X, 5 (Juli 1908 bis Februar 1909). — Heft IX, 10/11: „Emil Vogel †" von Rudolf Schwartz. — „Rossiniana" von Adolf Sandberger. — „Sterndale Bennett" (eine anonyme englische Besprechung des Werkes „Life of Sir Wm. Sterndale Bennett. By his son James Robert Sterndale Bennett"). — „‚Hippolyte et Aricie' de J. Ph. Rameau et ‚Boris Godounov' de Moussorgski à l'Opéra de Paris" von Louis Laloy. — „Das ‚richtige' Datum des Briefes L. van Beethovens ‚an die unsterbliche Geliebte'" von Zdislaw Jachimecki. — „Programme music, and after". — „Die 44. Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins" von Edgar Istel. — „Der vierte musikpädagogische Kongreß zu Berlin" von Georg Schünemann. — „New Works in England (III)" (über Londoner Aufführungen von Ethel Mary Smyth's lyrischem Drama „Strandrecht" und Granville Bantock's „Omar Khayyam"). — „Aufführungen älterer Musikwerke (von Mitte September 1907 bis Ende Juni 1908)" (eine nach den Namen der Komponisten alphabetisch geordnete Aufzählung der Werke mit Angabe der Orte, wo die Aufführungen stattfanden). — Heft 12: „Two English Authors on Wagner's ‚Ring'" von Charles Maclean (über die Bücher „The perfect Wagnerite" von George Bernard Shaw und „Wagner" von Ernest Newman). — „Sphärenmusik" von Fritz Erckmann (enthält sehr interessante Mitteilungen über die Lehren der Pythagoräer, der Neupythagoräer, Philo's, Plotin's, Porphyrius', einiger Kirchenväter, Keplers und anderer Philosophen von der Harmonie der Welt. Der Verfasser meint, daß die Lehren Keplers von der Sphärenharmonie zwar „ein Phantasiegebilde" „ohne wissenschaftliche Bedeutung" seien, aber „den Übergang zur Mechanik des Himmels", das „verbindende Glied zwischen der pythagoräischen Naturphilosophie und den induktiven Naturwissenschaften" gebildet hätten). — Heft X, 1: „Ein Brief Carl Philipp Emanuel Bachs" (an den Verleger seines Werkes „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen") von Gustav Wustmann. — „Musikalisches vom XVI. Internationalen Amerikanisten-Kongreß in Wien" von E. M. v. Hornbostel. — „Über A. Schweitzers J. S. Bach" von Alfred Heuß. (Der Verfasser will in dem lesenswerten Aufsatz vornehmlich auf „Widersprüche Schweitzers hinweisen, die ... dadurch entstanden, daß Schweitzer die reine Gefühlsseite, den ‚subjektiven' Bach, geradezu völlig ignoriert ... Das Werk basiert fast lediglich auf nur einer Seite Bachs, dem malerischen Element in seiner Schaffensweise, was lange nicht genügt, um Bach zu erklären". Heuß erkennt aber Schweitzers Buch als ein sehr bedeutendes und lehrreiches an.) — „Einige Bemerkungen zu L. Schiedermairs ‚Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus'" von Bernhard Engelke (über Schiedermairs „Studien zur Geschichte

der deutschen Oper"). — Heft 2: „Un maître inconnu de Mozart" von T. de Wyzewa und G. de St. Foix (über Jean Schobert, 1734—1767). — „The Sheffield Festival" von Rosa Newmarch. — „Das vierte deutsche Bachfest in Chemnitz" von Alfred Heuß. — „New works in England (IV.)" (über Frederick Delius). — Heft 3: „Ein wiederaufgefundenes Werk von Heinrich Schütz" von Arnold Schering (ausführlicher Aufsatz mit Notenbeispielen über das Oratorium „Historia von der Geburt unsers Herrn Jesu Christi", das der Verfasser nach der in Upsala wiedergefundenen Handschrift herausgeben will, und das er „eine Perle nicht nur spezifisch Schützscher, sondern alter Oratorienmusik überhaupt" nennt). — „Moody-Manners English Opera Company". — Heft 4: „Baron Frédéric Auguste Gevaert, gestorben 24. Dezember 1908" von H. Riemann. — „Musical instruments in Indian Sculpture" von T. Lea Southgate. — „Die Gitarre seit dem III. Jahrtausend vor Christus" von A. Koczirz (eine sehr ungünstige Kritik des unter dem angeführten Titel erschienenen Buches von Ernst Biernath). — „Händels ‚Samson' in der Bearbeitung von Friedrich Chrysander" von Alfred Heuß. — Heft 5: „Die Melodieen der Troubadours" von Johannes Wolf (eine lobende Kritik des Werkes von J. B. Beck). — „Poetry and Music" von Sir Charles Stanford. — „Zur Herkunft der dynamischen Schwellzeichen" von Hugo Riemann. — „Les premiers Concertos de Mozart" von T. de Wyzewa und G. de St. Foix (ein Nachtrag zu dem in Heft 2 erschienenen Aufsatz „Un maître inconnu de Mozart". Die Verfasser weisen hier nach, daß einige Mozart zugeschriebene Werke von diesem nur zur Übung für das Clavecin arrangierte Werke Schoberts u. a. Komponisten sind). — „Brighton Musical Festival." — „Tschaikoffsky's ‚1812' Score." — „Die Ornamentik der Musik" von Carl Ettler (eine Besprechung des Werkes von Adolf Beyschlag).

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin), 1908, No. 27—52 und 1909, No. 1—7. — Oskar von Riesemann bespricht in dem Aufsatz „Nikolaus Rimsky-Korssakow" (No. 27) eingehend das Schaffen dieses Komponisten, den er das „geistige Oberhaupt der neurussischen Schule" nennt. — August Spanuth berichtet in dem ersten Kapitel des Aufsatzes „Zur geschäftlichen Metamorphose im Musikgetriebe" (No. 28) hauptsächlich über die Bestrebungen des „Musikpädagogischen Verbandes", im zweiten Kapitel (No. 36) über den Streik des Münchener Kaimorchesters. — Unter der Überschrift „Besuch aus Amerika" (No. 29) bespricht August Spanuth das Auftreten des Brooklyner Männergesangvereins „Arion" in Berlin. — Louis Schneider berichtet in dem Aufsatz „Über Nationalismus in der französischen Musik" (No. 30) über die Wiedererweckung Rameau's und den Kampf gegen Gluck. — August Spanuth bespricht in dem Aufsatz „Wagner im Bilde und in der Karikatur" (No. 31) die Bildersammlung von Vanselow und die von Kreowski und Fuchs. — Leopold Schmidt wendet sich in dem Aufsatz „Umkehr" (No. 32) gegen „Die Exzentrizitäten der Häßlichkeits- und Lärmapostel". Er meint, die Münchener Tonkünstlerversammlung habe alle Verständigen zu der Erkenntnis gebracht, „daß es so nicht weitergehen könne, daß ein Rückschlag nahe bevorstehe". — Unter der Überschrift „Ein Eindringling, der zugleich Befremden und Hoffnungen erregt" (No. 33) bespricht August Spanuth das Pianola. — Oskar von Riesemann bespricht das Buch „Les legs de Mussorgski" von Marie Olenine d'Alheim (No. 34—36), untersucht eingehend den Charakter der Mussorgski'schen Musik und erörtert auch die Frage, wie „die Franzosen darauf kamen, gerade einem Mussorgski ... großes Wohlwollen zuzuwenden." „In erster Linie war es wohl der gesunde musikalische Naturalismus Mussorgski's ..., der die Franzosen anziehen mußte." „Rußland ist noch nicht reif für

die Kunst Mussorgski's." — Leopold Schmidt wendet sich in dem Aufsatz „Die Grenzen des musikalischen Ausdrucks" (No. 37) gegen Ausartungen der modernen Programmusik. — Am Schluß einer Abhandlung über „Die Operette in Amerika" (No. 38) sagt August Spanuth: „Bleiben die amerikanischen Operettenkomponisten dabei, sich von den europäischen Vorbildern immer mehr zu emanzipieren, so ist es gar nicht undenkbar, daß die Operette der erste musikalische Ausfuhrartikel der Union wird." — Friedrich Brandes veröffentlicht den Nachruf „Edmund Kretschmer †". — „Gustav Mahlers Siebente Symphonie" wird von August Spanuth auf Grund der Uraufführung in Prag besprochen (No. 39). — C. A. Bratter berichtet über „Marokkanische Musik" (No. 40). — Leopold Schmidt wendet sich im Aufsatz „Vom Subjektivismus in der Musik" (No. 41) gegen Willkür und Neuerungssucht beim musikalischen Vortrag. — Der Aufsatz „Vom Bach-Fest in Chemnitz" (No. 42; Nachtrag in No. 43) besteht zum größten Teil aus Auszügen aus Chemnitzer Tageszeitungen. — Einen Aufsatz über „Nietzsches Abfall [von Wagner]" veröffentlicht James Gibbons Huneker (No. 43). — In dem Aufsatz „Internationale Beziehungen in der Musik" (No. 45) spricht August Spanuth seine Freude darüber aus, daß in Berlin französische und in Paris deutsche Kammermusikwerke unter der Leitung der Komponisten aufgeführt werden sollen. — August Spanuth bespricht „Debussy's ‚Pelléas und Mélisande'" (No. 46) und die Berliner Aufführung dieses Werkes. — Leopold Schmidt sagt in dem Aufsatz „Vom Nationalen in der Musik" (No. 48), „daß auch das musikalische Genie den Tiefen des Volkstums entsteigt, und daß seine Werke außerhalb dieses wohl dem Feinschmecker und Kenner zum Genuß dienen, nicht aber der Allgemeinheit, oder doch nur sehr bedingungsweise übermittelt werden können", daß aber dennoch nicht „alle Annäherungs- und Austauschversuche unterbleiben" sollen. — Unter der Überschrift „Ein amerikanisches Oratorium in Deutschland" berichtet August Spanuth (Heft 48) über die Hamburger Aufführung des „dramatischen Gedichts" „Hiob" von Fr. S. Converse. Er empfiehlt dem Allgemeinen Deutschen Musikverein, das Werk auf dem nächsten Tonkünstlerfest aufzuführen. — August Spanuth bezeichnet es in dem Aufsatz „Quousque tandem?" (No. 49) als notwendig, daß die Zahl der Konzerte eingeschränkt werde. — C. A. Bratter empfiehlt in dem Aufsatz „‚Arif'. Ein Meisterwerk der türkischen Opernbühne" (No. 49), die genannte Oper von Dikran Tschuhadjian, einem Türken armenischer Abstammung, in Europa aufzuführen. „Tschuhadjian war der Erste — und blieb lange der Einzige —, der orientalische Musik für europäisches Orchester schrieb. Seine Erfindung ist unerschöpflich, seine Einfälle tragen das Gepräge des Besonderen, Eigenartigen; jugendliche Frische weht durch sein ganzes Schaffen; über seinem Orchester strahlt die Sonne des Orients, so hell und farbenreich ist die Instrumentierung; und da er sich auch auf die Technik, auf die Lehre von Harmonie und Kontrapunkt verstand, so fehlen seinen Werken auch nicht die solide Grundlage und die künstlerische Abgrenzung. Die Musik des ‚Arif' wird, ich bin dessen sicher, gewaltig interessieren, Kenner wie Laien." „Als Tschuhadjian [geboren 1840] in Smyrna auf ärmlichem Lager seinem Ende entgegensah, beklagte er sein Los, das ihm die Erfüllung seines brennendsten Lebenswunsches versagt hatte, seine Opern in Berlin oder Paris aufgeführt zu sehen." — In dem Aufsatz „Sergei Iwanowitsch Tanejew" (No. 50) sagt Oskar von Riesemann, daß Tanejew wohl hauptsächlich deshalb „bis jetzt sowohl in Frankreich als auch in Deutschland fast völlig unbekannt geblieben" sei, weil „seine Musik noch weniger als viele Werke Tschaikowsky's ihre geographische Herkunft verrät". „Eine Musik, die aus

Rußland stammt, muß eben russisch sein. Und damit basta." — F[riedrich] Sp[iro] druckt in seinem Aufsatz „Zur Bach-Bewegung" (No. 50) zwei Berichte aus italienischen Zeitschriften über ein Bach-Konzert der „Internationalen Gesellschaft für Kammermusik" in Rom ab. Die Berichte lassen erkennen, daß die „Bach-Bewegung" sich auch auf Italien ausdehnen wird. — Leopold Schmidts Aufsatz „Carl Friedrich Zelter" (No. 51) enthält eine Beschreibung des Lebens und Wirkens Zelters. — Einen Rückblick auf das vergangene Jahr wirft August Spanuth in dem Aufsatz: „Das Musikjahr 1908" (No. 1). — Leopold Schmidt sagt in dem Aufsatz „Ehrlichkeit in der Musik" (No. 1), daß „die mißbräuchliche Anwendung von Darstellungsmitteln, die äußerlich übernommen und um anderer Zwecke willen geschaffen sind," z. B. das Prunken mit „kontrapunktischer Gelehrsamkeit" zu dem Zweck, „tief und interessant zu sein", „künstlerisch unehrlich" ist. Nachher aber behauptet er: „Nein, man kann in der Musik seine Art nicht verbergen, sein Empfinden nicht verleugnen, nicht anders als wahr und natürlich sein. Jeder Komponist gibt in redlicher Absicht das Beste, was er eben zu geben vermag. Wir sollten uns deshalb das Schlagwort von ‚ehrlicher' und ‚unehrlicher' Musik abgewöhnen." — Irene Wild beschreibt „Das Brahms-Denkmal von Max Klinger" (No. 1). — August Spanuth tadelt in dem Aufsatz „Zur ‚ersten Bülow-Biographie'. Einwendungen von Marie von Bülow" (No. 2), daß Heinrich Reimann †, als Verfasser der Biographie Hans von Bülows, und Heinrich Meißner, als Herausgeber des unvollendet nachgelassenen Werkes, zwar die von Marie von Bülow herausgegebenen Briefe „gründlich ausgenützt, aber Frau von Bülow, die Besitzerin des ganzen Originalmaterials, nicht einmal zur Begutachtung herangezogen" haben. — Unter der Überschrift „In Sachen der ‚Ersten' Bülow-Biographie" wird eine kurze Antwort von Marie von Bülow auf diesen Aufsatz abgedruckt (No. 4), in der sie zwar die Absicht, die Spanuth mit seinem Aufsatz verfolgte, gutheißt, es aber als „erstaunliche" „Übergriffe und Eigentümlichkeiten" bezeichnet, daß er der Überschrift seines Aufsatzes die Worte „Einwendungen von Marie von Bülow" hinzusetzte und Auszüge aus ihren Briefen an „vertraute Personen" ohne ihr Wissen abdruckte. — Unter der Überschrift „Abermals die ‚erste' Bülow-Biographie" (No. 7) werden Auszüge aus der Briefsammlung Marie von Bülows solchen aus der Reimannschen Biographie gegenübergestellt. — Leopold Schmidt stimmt in dem Aufsatz „Zum besseren Verständnis fremdsprachlicher Opern" (No. 3) dem Vorschlage Georg Casparys zu, dem Theaterzettel eine „kurze Inhaltsangabe des Stückes" beizugeben, widerspricht aber dem Vorschlage Casparys, fremdsprachliche Opern nur in der Originalsprache aufzuführen, und empfiehlt, für gute Übersetzungen zu sorgen. — Unter dem Titel „Elektra" (No. 4) berichtet August Spanuth über die Dresdner Uraufführung des Straußschen Werkes. — Als „Nachträge zur ‚Elektra'-Aufführung" (No. 5) veröffentlicht August Spanuth eine Besprechung des Werkes. — Auf eine Kritik seines Vortrages Listzscher Werke antwortet Ferruccio Busoni in einem Briefe, der hauptsächlich aus Aphorismen über das Gefühl, die in die neue Auflage der Busonischen Ästhetik aufgenommen werden sollen, besteht, und der in No. 4 unter dem Titel: „Busoni spricht" abgedruckt wird. — Darauf entgegnet Arthur Friedheim, den Busoni als Zeugen für seinen „Instinkt im richtigen Treffen von des Meisters Absichten" nannte, in dem Aufsatz „Busoni und Liszt-Interpretation" (No. 6). — In dem Aufsatz „Beweise verlangt" (No. 6) fordert August Spanuth, daß die Künstler, „die sich zurückgesetzt, übervorteilt glauben und nun in die Öffentlichkeit flüchten möchten", ihren Beschwerden „eine Beweisunterlage" geben.

— In dem Aufsatz „‚Dramatisches' in der Musik" (No. 7) begründet Leopold Schmidt zuerst die Ansicht, daß Richard Strauß in seinen Musikdramen mehr Symphoniker als Dramatiker und „in seinen symphonischen Dichtungen oft fast dramatischer als in seinen Opern" sei. Dann empfiehlt er, nur die zu einem Drama geschriebene Musik „dramatisch" zu nennen, aber nicht jede lebendig schildernde oder wild erregte. Durch den heutigen Sprachgebrauch würden die Grenzen der einzelnen Kunstgattungen verwischt, und das führe die Gefahr herbei, „jedes feinere Stilgefühl zu verlieren".

DAS HARMONIUM (Leipzig), 1909, No. 1 und 2. — No. 1: Walter Lückhoff veröffentlicht seinen auf dem vierten Musikpädagogischen Kongreß gehaltenen Vortrag über „Die Aufgaben einer modernen Hausmusik-Pädagogik und das Harmonium". — In dem Aufsatz „Ein Original" erzählt —r. von dem Leben eines musikliebenden katholischen Pfarrers. — „Rückblick auf das zweite Wirkungsjahr des Vereins der Harmoniumfreunde zu Breslau." — No. 2: „Praktische Winke für den Wettbewerb am Preisausschreiben" für Harmoniumkompositionen, erlassen von der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin, erteilt W[alter] L[ückhoff]. — „Die Elemente einer instrumentgemäßen Harmonium-Satztechnik" erklärt Paul Hassenstein (Fortsetzung folgt). — „Lindholms Normal-Kunstharmonium" wird in einem anonymen Aufsatz beschrieben (Schluß folgt). — Aus A. Fr. J. Thibaut's Werk „Über Reinheit der Tonkunst" wird ein Kapitel „Über das Natürliche und das Studium der Volkslieder" abgedruckt.

ZEITSCHRIFT FÜR ORGEL-, HARMONIUM- UND INSTRUMENTENBAU (Graz), 1908, No. 1—12 und 1909, No. 1—2. — Außer Vereinsberichten, Bücherbesprechungen usw. enthält die Zeitschrift die folgenden Aufsätze: „Die Orgel der Zukunft" von J. F. Emil Rupp (Fortsetzung. 1908, No. 1—12 und 1909, No. 1—2). — „Die Orgelwerke in der Benediktiner-Abtei Seckau" von Hugo Schlösser (Schluß. No. 1). — „Zur Harmoniumwahl — deutsch oder amerikanisch?" von G. Faißt-Sedlmaier (No. 2). — „Die Orgel in der neuen Sankt Josefskirche in Graz" von Hugo Schlösser (No. 5). — „Wieder ein Fortschritt österreichischer Orchestrion-Industrie" (über ein Erzeugnis der Firma Molzer & Sohn in Wien), (No. 6). — „Dürre und große Trockenheit in ihrer naturgemäßen Einwirkung auf die Orgelwerke" von M . . . . . r. — „Akustik und Intonation" von Bernhard Chwatal. — „Das neue Orgelwerk der Pfarrkirche zu Leibniz". — „Neue Orgel in der Pfarrkirche in Preßbaum bei Wien" von Fr. Mlčoch. — „Orgelneubau in der Fürst Liechtensteinschen Patronatskirche in Hinterbrühl bei Wien" von Fr. Mlčoch. — „Orgelneubau zu Erstfeld (Schweiz) von J. D. (No. 7/8). — „Neue Hausorgel" (hergestellt von Matthäus Mauracher in Graz) von Franz Mlčoch. — „Ein neues Membranleder" von Bernhard Chwatal (No. 9). — „Disposition der Orgel für die protestantische Kirche zu Graz" (No. 10). — „Reminiszenzen über alte und neue Erfindungen im Orgelbau" von R. F. M. (No. 11). — „Die elektrische Orgeltraktur von Friedrich Fink in Ludwigsburg". — „Der Umbau der Orgel in der Pfarrkirche Sankt Elisabeth in Wien" von Hugo Schlösser (No. 12). — „Die Zinnpest" (1909, No. 2). — „Ein Kunstwerk allerersten Ranges" von L. S. (No. 2) (über die neue Orgel in der Stiftskirche in Bonn).

XCVII. NEUJAHRSBLATT DER ALLGEMEINEN MUSIKGESELLSCHAFT ZÜRICH auf das Jahr 1908. — Die 36 Quartseiten umfassende, mit einem Bilde Curti's geschmückte Schrift enthält unter dem Titel „Franz Curti" eine Biographie und eine ausführliche Besprechung der Werke des Komponisten von Hans Jelmoli.

Magnus Schwantje

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

135. **Walter Niemann**: Das Klavierbuch. Kurze Geschichte der Klaviermusik und ihrer Meister, des Klavierbaues und der Klavierliteratur. Verlag: Georg D. W. Callwey, München 1907.

Alle wahren Freunde der Klaviermusik und des Klavierspiels werden Walter Niemann (dem wir schon eine neue Ausgabe von Philipp Emanuel Bachs „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen" und eine Sammlung von Perlen alter Klaviermusik verdanken, die auch neben den bedeutenderen drei Bänden und zwölf Heften Ernst Pauers mit Nutzen gebraucht werden kann) für diese historische, flott geschriebene und gut orientierende Skizze, die vom 15. Jahrhundert bis mitten in die Gegenwart hineinführt und auch das gesamte außerdeutsche Europa sehr eingehend berücksichtigt, von Herzen dankbar sein. Auch für denjenigen, der nicht mit allen Einzelurteilen übereinstimmt, bietet das Buch doch überall Anregung und Belehrung. Im einzelnen wird ein jeder, der es mit der Kunst, der der Vergangenheit wie der Gegenwart, aus der die der Zukunft erwachsen soll, ernst meint, wohl seine mannigfachen individuellen Neigungen und Abneigungen haben: in den seltensten Fällen wird man da einander überzeugen können. Auch ich hätte nach meinem persönlichen musikalischen Empfinden manches anders gewünscht: mir hat Niemann häufig ein zu weites und mildes Herz für Erscheinungen und Richtungen, die ich strenger ablehnen oder wenigstens beurteilen würde. Sein Tadel ist hier und da zu sehr verklausuliert, und er möchte mir zu vieles retten, was ich gern unbedingter verworfen sähe. Besonders erfreulich war mir sein volles Eintreten für die Größe Händels neben Bach, für Czerny's viel zu sehr vergessene technische Werke, für Dussek und Field, für Mendelssohn, dessen echte Genialität allein durch die Ouvertüre zum „Sommernachtstraum" für jeden Urteilsfähigen außer Frage stehen sollte. Nach meinem Gefühle aber überschätzt er mehr oder weniger stark Bachs Goldbergvariationen und Beethovens Diabelliveränderungen, überhaupt den spätesten Beethoven (vgl. darüber ausführlich mein Referat über Thayers 4. Band in der Deutschen Literaturzeitung, 1908, Nr. 48), Wagner und besonders Liszt, Richard Strauß (dessen ältere Sachen ich natürlich ausnehme), Mac Dowell. Wagners Bezeichnung Mozarts als „Licht- und Liebesgenius" ist nicht nur nichtssagend, sondern auch wenig geschmackvoll, und ich hätte sie hier gern vermißt. Energischer als gegen solche Urteile, über die kaum zu streiten ist, da sie subjektiv sind, möchte ich gegen zwei andere Stellen protestieren, wo den betreffenden Meistern entschiedenes Unrecht geschieht. In Paul Juon soll sich zeigen, „wie schlecht sich Bruch und Brahms mit Russentum vertragen" (S. 84): mit diesen Worten wird Niemann dem genialen Schöpfer einer der schönsten modernen Violinsonaten und zahlloser reizender Klaviersachen ganz gewiß nicht gerecht. Direkt überrascht aber hat mich das harte, absprechende Urteil über Klengels ganz hervorragende 48 Kanons und Fugen als „harmlos-biederes Zuckerwasser" (S. 41), während doch Hubers ähnlichem vierhändigen Werke ein Platz neben Bach zugebilligt wird (S. 60): wenn wir überhaupt ein Werk besitzen, das Bachs „Wohltemperiertem Klavier" einigermaßen an die Seite gesetzt zu werden verdient, so sind es meines Erachtens Klengels Kanons und Fugen, in denen sich große kontrapunktische Kunst mit einer Melodik vereinigt, die den ganzen Reiz und die leuchtenden Farben der Romantik an sich trägt; ich gestehe, daß mir das Werk, seit ich es vor langen Jahren zuerst kennen lernte, neben Bachs Präludien und Fugen zum täglichen Brot gehört und je länger je mehr bewundernswert erscheint. Niemann liebt es, Komponisten hier und da mit Malern oder Dichtern zu parallelisieren: manchmal mag das ganz nützlich sein und auch einigermaßen stimmen; wenn aber Schubert mit Jean Paul (S. 45) oder gar Brahms mit Storm verglichen wird (S. 57), so kann ich mir keine größeren Disharmonieen denken und vermisse jegliche Brücke vom einen zum andern. Nicht energisch genug ist mir Niemann ferner in der Beurteilung der Programmusik, die wir doch gerade Bach und die großen Klassiker überwinden sehen, während die Schöpfungen der großen Romantiker Gott sei Dank auch ohne ihre poetischen Titel und trotz ihnen gute Musik darstellen. Er spricht wohl (S. 25) von „übermoderner Unmusik": warum ist er dann aber nicht konsequent und rechnet die greuliche Aufhebung aller Tonalität, den Krebsschaden der modernsten Musik, wie er Regers, Nielsen's, Debussy's Kompositionen meistenteils anhaftet, schlankweg mit darunter? Hier ist doch wahrlich, wenn irgendwo, das überschrieene Pathos und die wilde Polyphonie zu Hause (S. 68). Die ästhetische Grundfrage nach Form und Inhalt der Musik will ich als Anhänger ihrer Identität im Sinne Hanslicks hier nicht aufrollen, da Niemann sich von Übertreibungen in der Ausdeutung fast durchweg freihält: aber wenn er in Beethovens Klaviersonaten „philosophischen Gehalt" (S. 30), bei Schubert „musikalische Landschaftsschilderung" (S. 45) findet, so geht das entschieden übers Maß. Wie sehr rein musikalische und assoziative Musikbetrachtung zuweilen auseinandergehen können, zeigt das Urteil über Tschaikowsky's Pathetische Symphonie (S. 81), die mir zu den schönsten und hellsten Werken des Meisters gehört trotz ihrem tragischen Titel. Mangelhafte völkerkundliche Kenntnis beweist es, wenn (S. 77, 88) die Finnen und die Ungarn zu den Slawen gerechnet werden: dann wären ja auch Lappen und Türken unsere indogermanischen Brüder.

Albert Leitzmann

136. **Alfr. Chr. Kalischer**: Beethoven und seine Zeitgenossen. Beiträge zur Geschichte des Künstlers und Menschen. I. Band: Beethoven und Berlin. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig, o. J.

Die hohe Bedeutung von Kalischers Beethovenstudien ist allgemein bekannt. Jeder, der sich mit der Geschichte Beethovens beschäftigt, wird durch die neuere einschlägige Literatur immer wieder auf diese Artikel hingeleitet als auf die Stelle, wo maßgebende und erschöpfende Auskunft über den oder jenen Punkt zu finden ist. Der Beethovenforscher vollends ist beständig auf die Benutzung dieser Arbeiten angewiesen. Aber wie schwer wurde es ihm oft, Einsicht in diese Artikel zu gewinnen! Stehen doch viele

von ihnen in Lokalzeitschriften gedruckt, nach denen man selbst in großen Bibliotheken vergeblich fragt. Eine Sammlung und Sonderausgabe sämtlicher Beethovenarbeiten Kalischers wurde deshalb seit langem sehnlich erwünscht. Daß nun der oben genannte Verlag eine solche Publikation veranstaltet, wird also mit Freuden begrüßt werden. Die Ausgabe ist auf vier Bände berechnet. Deren kürzlich erschienener erster, „Beethoven und Berlin" betitelt, bringt vierzehn Einzelstudien, die Beethoven in irgendeiner Beziehung zu Berlin oder Berlinern zeigen. Seit Beethoven als junger Klaviervirtuos die preußische Königsstadt besucht hatte, blieb er bis an sein Lebensende mit den Hauptvertretern des Berliner Musiklebens in Berührung. Der Berliner Hofkapellmeister Joh. Fr. Reichardt besuchte ihn in Wien, und der Direktor der Berliner Singakademie, Goethes Duzfreund Zelter, wurde aus einem Verächter ein Bewunderer Beethovens und trat sogar mit ihm in Briefwechsel. Berliner Literaten, wie Ludwig Rellstab, pilgerten zu Beethoven als zu einem Kunstheiligen, und der in Berlin tätige E. T. A. Hoffmann veröffentlichte die ersten kongenialen Würdigungen Beethovenscher Kunst. Berliner Kreise waren es, in denen Beethovens Musik mit Begeisterung gepflegt wurde, als man in Wien über der Grazie Rossinischer Opernmelodieen die gewaltigen Schöpfungen des heimischen Tonheros vergaß. Die Nachrichten von der Teilnahme der Berliner, die Beethoven hoch erfreuten, wurden schließlich auch für die Wiener ein Sporn, ihren größten Meister noch zu feiern, ehe es zu spät war. In Berlin erschien die erste Musikzeitung, die konsequent für die Pflege Beethovenscher Instrumentalmusik eintrat. Sie wurde 1824 von Adolf Bernhard Marx gegründet, dem nachmaligen verdienstvollen Biographen des Meisters. Berlinerinnen spielten wichtige Rollen in Beethovens Gemütsleben. Amalie Sebald, das Urbild der „fernen Geliebten", erfüllte jahrelang die Seele des Künstlers als das Ideal, das ihn hätte glücklich machen können. Ganz anders als diese stille Blüte echtester Weiblichkeit wirkte die feurige Natur Bettina Brentanos auf ihn ein. Ihr „elektrischer" Enthusiasmus für seine Kunst entflammte ihn zu heftiger Leidenschaft, die indes rasch wieder erlosch, als er Bettinas Vermählung erfuhr. Auch mit dem Berliner Hofe gewann Beethoven wiederholt Berührung. König Friedrich Wilhelm II., der ein fleißiger Cellospieler war, sowie Prinz Louis Ferdinand, der vorzügliche Pianist, dem Beethoven das Kompliment machte, er spiele gar nicht königlich oder prinzlich, sondern wie ein echter, tüchtiger Klavierspieler, beide wurden durch Widmungen Beethovenscher Kompositionen geehrt. Die höchste Auszeichnung sollte aber König Friedrich Wilhelm III. erfahren, indem ihm Beethoven die Neunte Symphonie zueignete. Wahrlich, Beethovens Berliner Freunde und Gönner waren interessante und bedeutende Menschen. Des Meisters Beziehungen zu ihnen werden von Kalischer auf Grund zeitgenössischer wie moderner, ungedruckter wie gedruckter Quellen eingehend geschildert. Daß die Verarbeitung des außerordentlich reichen Stoffmaterials durchweg nach kritischer Methode erfolgt, macht die Studien doppelt wertvoll. Dabei sind die Darlegungen des Verfassers so flüssig und anregend geschrieben und von so freudiger Begeisterung für den Tonhelden durchglüht, daß die Teilnahme des Lesers nirgends erlahmt. So kommen bei der Lektüre des Buches der prüfende Gelehrte und der genießende Kunstfreund in gleichem Maße auf ihre Rechnung. Dr. Hans Volkmann

137. **Amalie Münch**: Die Musik in Schule und Haus. 2 Bände. I: Gesangsmethodik und Harmonielehre. II: Ästhetik, Geschichte und Formenlehre der Musik. Verlag: B. G. Teubner, Leipzig 1906—07.

Der erste Band wendet sich, wie die Vorrede besagt, zunächst „an die, welche durch ihr Amt berufen sind, an der musikalischen Erziehung des Volkes zu arbeiten, also an Lehrer und Lehrerinnen". Wenn die Verfasserin, Seminaroberlehrerin in Straßburg, in der Vorrede zum zweiten Band diese Bestimmung dahin ändert, daß der erste Band „in erster Linie dem Fachstudium des künftigen Gesanglehrers dient", so darf man sich durch diese wohl auf den Einfluß unberechtigter Ausstellungen zurückgehende Einschränkung nicht irre machen lassen. Für seinen Zweck: solche Lehrkräfte, die an die musikalische Erziehung ohne tiefere Vorbildung und mehr handwerksmäßig herangehen, zu einer sowohl sachlicheren als höheren Auffassung dieser Berufspflicht heraufzuführen, ist das ganze Buch eine Leistung ohne gleichen, das Werk einer durchaus modernen, bedeutenden Persönlichkeit, die den ganzen weitverzweigten Lehrstoff mit der Lebenskraft des Individuellen durchdringt, fern von Schablone, Systematik, totem Schulkram. Jeder Gebildete, der sich für Musik interessiert, wird reichste Belehrung und Anregung darin finden; in Lehrerkreisen müßte behördlicherseits alles für seine Verbreitung getan werden. Diesem großen Zuge gegenüber wollen etwas bedenkliche Einzelheiten nichts besagen, wie über Schlüsselbeinatem I S. 41, Dauer der Atemübungen S. 47, Nasenton S. 55, Pianosingen S. 75, Viola d'amour II S. 42, Sonate S. 177, Neunte Symphonie S. 391, Lohengrinmotiv S. 418. Dagegen lese man z. B. die Prachtstellen über den Musikunterricht an Schulen I S. 25—31. Ein klarer, reifer und schöner Frauengeist spricht aus den beiden Bänden.

138. **Hermann Starke**: Physikalische Musiklehre. Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig 1908.

Eine sehr brauchbare und faßliche Darstellung der physikalischen und physiologischen Grundlagen der musikalischen Phänomene. Nur wenige Stellen, wo der Verfasser von seinem eigenen Gebiet auf das der Instrumentaltechnik selbst übergeht, bedürfen einer Revision. Das Klavier besitzt keine übersponnenen Darmsaiten wie die Saiteninstrumente (S. 128); die Blechinstrumente haben längst keine Deckelklappen mehr (S. 148); die Klarinette gibt die Quinte, nicht die Terz der Oktave des Grundtons beim Überblasen (S. 147). Dr. Max Steinitzer

MUSIKALIEN

139. **Bernard Zweers:** Dritte Symphonie: „An mein Vaterland". Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

Der Komponist ist in Deutschland wenig bekannt. In seiner Heimat muß er sich großer Sympathieen erfreuen, denn sonst hätte der Verleger das mehr als 300 Seiten umfassende, etwa 1½ Stunde dauernde Werk wohl kaum in solch selten prächtiger Ausstattung erscheinen lassen; eine hübsche Summe wird der Druck verschlungen haben. (Gar mancher Tonheros mußte zufrieden sein, wenn seine größten Taten in mangelhaftem Druck und auf mangelhaftem Papier in die Öffentlichkeit gebracht wurden.) Der Titel des Werkes ist nicht neu; der Gedanke, die Heimat, ein Land oder eine Stadt, zu besingen und zu schildern, ist den Tondichtern häufig gekommen. Ich erinnere an Smetanas aus sechs symphonischen Dichtungen bestehende Schöpfung „Mein Vaterland", an Dvorak's Symphonie „Aus der neuen Welt", Delius' „Appalachia", Bizet's „Roma" usw. Im ersten, dem wertvollsten Satze („In den Wäldern") bekundet Zweers ein Anerkennung verdienendes poetisches Darstellungsvermögen: wir lauschen dem Sang der Vögel, das Waldhorn ruft, Blättergesäusel, Bäumerauschen. Die Stelle des Scherzo vertritt der zweite Satz („Auf dem Lande"), der in der Hauptsache eine geschickt und effektvoll verwertete lustige Volksweise bietet; einen wirkungsvollen und durchaus nicht gewaltsam herbeigeführten, d. h. unlogischen Gegensatz stellt ein vom pp zum ff sich steigernder Choral, das „Trio", dar. „Am Strand und auf der See" ist der dritte Satz benannt, der neben wenig markanten Takten der Natur, der „See" abgelauschte Töne enthält. Durch Kürzung würde der letzte Satz („In der Hauptstadt" = „Ringen und Sieg") entschieden gewinnen; zahlreiche Generalpausen und Fermaten, oftmaliges Abbrechen im Fortissimo und stetes Wiederbeginnen im Pianissimo sind, obgleich durch den Stoff („Ringen") erklärt, am Schluß einer Symphonie stets von Übel und ganz besonders im vorliegenden Falle, d. h. nach einer, eine Stunde überschreitenden Inanspruchnahme der Aufmerksamkeit des Zuhörers. Die Themen des Werkes sind zwar nicht sonderlich hervorragend (das Hauptthema des ersten Satzes, das in den übrigen Teilen stets wieder auftaucht und somit das Leitmotiv der Symphonie genannt werden kann, ist zudem unschwer als mehrmals „dagewesen" nachzuweisen), doch gelingt es dem Komponisten, besonders in der ersten Hälfte seiner Arbeit, durch geschickte und abwechslungsreiche Beleuchtung und Umstrahlung der losgelöst nicht imponierenden Themen das Interesse des Auditoriums wach zu halten. Zweers ist 1854 geboren, gehört also nicht mehr zu den Jugendlichen; in seiner Symphonie begegnen wir trotzdem vielfach jugendlichen Zügen, einer gewissen Frische, Naivität, Sorglosigkeit, Leichtigkeit — mitunter nimmt es der Komponist allerdings etwas gar zu leicht mit dem Fortspinnen von Gedanken. Im übrigen hält er sich fern den Jungen und Jüngsten unter unseren Tonsetzern, auch Wagner- und Liszt-Züge wird man in seiner Symphonie, abgesehen von einigen Äußerlichkeiten, vergebens suchen. Orchesterbesetzung in den ersten drei Sätzen: Hbl. dreifach, zwei Harfen, vier Hr. usw.; im vierten Satz: Hbl. vierfach, sechs Hr., drei Trp., vier Ps. (zwei Alt- und zwei Tenorhörner ad lib.), Tb. usw. Franz Dubitzky

140. **Ernest Schelling**: Suite Fantastique pour Piano et Orchestre. Verlag: D. Rahter, Leipzig.

Meines Erachtens begeht die Kritik heute bei der Beurteilung von Novitäten größtenteils den Fehler, daß sie an jedes neuere Werk einen Maßstab legt, der ihr durch stetigen Umgang mit den bedeutendsten Werken unserer hervorragendsten Meister geläufig geworden, dabei aber völlig übersieht, daß ein jedes Stück seinem Vorwurf gemäß beurteilt sein will. Eine Suite kann deswegen unmöglich mit einem Klavierkonzert oder gar mit einer Symphonie verglichen werden; es heißt dem Komponisten bitter unrecht tun, wenn man ihm, der ein Werk in kleinem Rahmen bringt, hoheitsvoll bedeutet, derartiges könne mit den erhabensten Schöpfungen unserer Literatur, wie z. B. Beethovens Neunter Symphonie oder Wagners Musikdramen absolut nicht konkurrieren, sondern müsse aus diesem Grunde sofort in eine niedrigere Sphäre herabgedrückt werden. Deshalb kann ich so manchen geringschätzenden Beurteilungen, die ich über Schellings Suite anläßlich ihrer Uraufführung in München auf dem Tonkünstlerfest hörte, absolut nicht zustimmen; der Autor hat eben ein modernes Virtuosenstück in nicht zu großer Form schaffen wollen, und das ist ihm sogar ganz ausgezeichnet gelungen. Nicht alle Sätze sind gleichwertig, der vierte fällt sogar trotz tüchtiger thematischer Arbeit ziemlich ab; das mag aber in den Themen (amerikanischen Volksliedern) liegen, die sich schlecht der Stimmung der anderen Sätze anpassen und wenig für die Bearbeitung für Klavier und Orchester eignen. Dagegen bieten der erste Satz mit seiner prägnanten Rhythmik, ein duftig und zart gehaltenes, dabei entzückend instrumentiertes Scherzo, sowie ein schwärmerisches, innig gehaltenes Intermezzo so viele Vorzüge, daß der Zuhörer trotzdem auf seine Kosten kommt. Der Klavierpart ist äußerst virtuos gehalten und mit brillanten Kadenzen übersät, dabei sehr dankbar für den Spieler, der seine Technik in allen Lagen erglänzen lassen kann. Die Orchesterbehandlung kann ich nur vom Hören beurteilen, da mir nur die Ausgabe für zwei Klaviere vorliegt; sie ist mir aber in guter Erinnerung geblieben, da sie sich durch gesättigten Wohlklang und erfrischenden Farbenreichtum auszeichnete, dabei nicht nur einen Untergrund zum Soloinstrument bildete, sondern selbständig in die Entwickelung des Werkes eingriff. Schelling sollte auf diesem Gebiete weiterbauen, er hat das nötige Zeug dazu. Karl Kämpf

141. **Anna Lambrechts-Vos**: Fünf Lieder. op. 8. Verlag: Harmonie, Berlin.

142. **Henriette J. van den Brandeler:** Sieben Lieder mit Klavierbegleitung. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

Wenn ich nicht irre, hat Hans von Bülow einmal den Ausspruch getan, daß er an das Femininum Schöpfer nicht glaube. Damit mag er insofern Recht haben, als es wirkliche Persön-

lichkeiten unter den Komporistinnen noch nicht gegeben hat; wiederum wäre es aber übertrieben, wollte man dem weiblichen Geschlecht in musikalischer Beziehung jegliche produktive Begabung absprechen. Ich muß gestehen, daß mir bei den beiden Damen, deren Werke mir heute vorliegen, manche Einzelheiten an Erfindung und technischem Können durchaus imponieren, mehr sogar, als bei dem sogenannten Durchschnitt ihrer männlichen Kollegen. Da ist zunächst Anna Lambrecht-Vos mit fünf Liedern op. 8 zu nennen: „Dir“, „Der barmherzige Frühling“, „Rosen“, „Der Stein“, „Dein Bild“, deren Dichtungen, die nicht gerade glücklich gewählt sind, von Wilhelm Langewiesche herrühren und eine Art Zyklus bilden. Die Vertonung sucht mit modernen Mitteln dem Inhalt gerecht zu werden und weist manchen interessanten Zug auf, leider etwas allzu häufig auf Kosten der Melodieführung. Der Verlag hat für eine geschmackvolle Ausstattung des Werkes gesorgt. — Henriette J. van den Brandeler besitzt entschieden lyrisches Talent und außerdem eine gewisse Eigenart. Die Lieder: „Dat is die Minne“ und „Nachtstilte“ (in holländischer Mundart), „Prière“ (französisch) und „Feierstunde in der Marsch“ (deutsch) möchte ich als besonders gelungen hervorheben. „Prière“ wäre — mit einer Harmonium- oder Orgelbegleitung versehen — ein dankbares Stück zu kirchlichen Zwecken. Für Fontane's balladenartiges Gedicht „Der Gast“ reicht die Charakterisierungskunst der Komponistin nicht aus, und bei Anna Ritters großzügiger „Warnung“ mißfällt mir das „Reißerhafte“; dagegen liegt ihr am besten alle Stimmungsmalerei, wie beispielsweise in dem ersten Lied „Sluimer“. Richard Kursch

143. **Edward Elgar:** Sieben Lieder. Verlag: Ascherberg, Hopwood and Crew, London.

Die sieben Lieder des vorliegenden Heftes sind größtenteils auf einen melancholischen Ton gestimmt, ohne dabei in Erfindung oder Ausdruck etwas Neues zu bieten. Auffallend ist die kontrapunktische Armut der Kompositionen, denn die Begleitung kommt über ein Tremolo selten hinaus. Die Melodik Elgar's ist weder reich noch originell, so daß man dem ganzen Hefte nur wenig Anregung entnehmen kann. Durch eine gewisse Volkstümlichkeit hebt sich das Lied „Tage und Jahre gehn“ aus dem übrigen heraus, auch „Maria Stuarts Sang zur Laute“ dürfte in guter Ausführung vielleicht eine Wirkung tun. Die deutsche Übersetzung ist leider so wenig poesievoll, daß schon durch sie der Gesamteindruck der Elgar'schen Lieder beeinträchtigt wird.

144. **Ch. M. Loeffler:** Vier Lieder für eine Singstimme, Bratsche und Klavier. op. 5. Verlag: G. Schirmer, New York.

Zu der beschaulichen Eigenart des ersten, dritten und vierten der vom Komponisten gewählten Gedichte paßt der Ton der konzertierend behandelten Bratsche sehr gut, denn er legt sich wie ein leiser Schleier über den Gesamtklang. Auch hier kann man aber wieder bemerken, daß die Verwendung eines Soloinstrumentes neben der Singstimme der letzteren insofern gefährlich wird, als das Instrument melodischer geführt ist als die Gesangsstimme. Der Komponist hat vier französische Gedichte vertont, denen zwar eine englische Übersetzung beigegeben ist, aber keine deutsche, so daß man annehmen möchte, der Verlag lege auf die Ausführung dieser Lieder eines Tonsetzers von deutschem Namen in deutschen Konzertsälen wenig Wert. Was den rein musikalischen Wert der Lieder anlangt, so bieten sie, von der Bratschenbegleitung abgesehen, nichts Neues in Melodik und Ausdruck. „Die geborstene Glocke“ (Gedicht von Ch. Baudelaire) erscheint mir etwas zu äußerlich in den Effekten; zu dem graziösen „Wir wollen die Gigue tanzen“ paßt der näselnde Ton der Bratsche nicht recht, sonst aber ist gerade dieses Lied in Melodik und Rhythmus besonders gelungen. Für das beste der vier Lieder halte ich die „Serenade“ (Gedicht von Paul Verlaine). Das ist ein Charakterstück im besten Sinne des Wortes, weil sich die Komposition aufs glücklichste an die Dichtung anschließt und sie in den entscheidenden Momenten ergänzt.

145. **P. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn:** Lieder. Verlag: J. Fischer & Bro., New York.

Der geistliche Tonsetzer, dessen Oratorien die Aufmerksamkeit auf ihn gelenkt haben, zeigt sich in den vorliegenden vier Liedern von einer recht liebenswürdigen Seite. Das „Wiegenlied“ ist ganz einfach und schlicht, aber von innerer Wärme erfüllt, ebenso „Ein Glück“, das sich schon etwas moderner gibt. „Im Maien“ erscheint mir zu wenig einheitlich, zu sehr durch den fortgesetzten Wechsel der Taktarten zersplittert. „Frage“ halte ich für das beste Stück der Sammlung und für ein sehr gutes, zumal harmonisch interessantes und wirksames Lied schlechthin. F. A. Geißler

146. **Carl Senn:** Zwölf Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 37. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Hier spricht ein begabter Komponist zu uns. Keines der Lieder vermag zwar einen reinen musikalischen Genuß zu erzeugen, jedoch kann man sich oft an geistreichen Einfällen erfreuen, die den Zuhörer interessieren müssen. Man darf die Lieder um so höher einschätzen, als sie modern gehalten sind, wenn man bedenkt, was heute auf diesem Gebiete geleistet wird; jedenfalls übertrifft das op. 37 Senns das Durchschnittsmaß unserer heutigen Liedkompositionen bei weitem. No. 1 „Deine Blumen“ hat auf mich den besten Eindruck gemacht, nur stören mich hier einige Stellen, die sehr an Richard Strauß' „Morgen“ anklingen, was zu einem Vergleich herausfordert, der freilich zum Nachteil Senns ausfällt. Auf der Suche nach einem möglichst noch nicht komponierten Text ist der Komponist wohl wenig vom Glück begünstigt gewesen, denn sonst ist es nicht zu erklären, daß er die lyrischen Ergüsse Riccabonas, die in ihrer erotisch-sentimentalen Art zuviel Geschmacklosigkeit enthalten, wodurch die in der Komposition ganz gut gelungenen Stellen nur abgeschwächt werden, zum Vertonen für geeignet hält. Max Vogel

147. **August Weiss:** Wiegenlied für Männerchor mit Streichorchester. op. 25. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Vereinigung von Männerstimmen mit dem singenden Geigentone ist hier eine glückliche zu nennen. Sie entspricht dem Wesen des Wiegenliedes im allgemeinen, wie dem unter-

legten Körnerschen Gedichte im besonderen. Die schlichte, melodische Führung des Instrumentalquartettes bietet eine die Stimmung vertiefende, stützende Grundlage für den sehr schön gearbeiteten, sangbaren Vokalsatz. In diesem überwiegt freilich das Streben nach klangvoller Stimmführung und motivischer Abrundung, auf Kosten einer stets sinngemäßen Deklamation, ein Mangel, den selbst die vollendete Wiedergabe des Werkes kaum ganz verbergen wird.

148. **August Weiss**: Romanze patetico für Pianoforte und Violine. op. 75. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Mit ungewöhnlicher Gestaltungskraft schrieb der Autor eine höchst wirksame Romanze konzertanten Stils für Klavier und Violine. Rhythmisch und harmonisch reich gegliedert, übersichtlich zu effektvollen Steigerungen aufgebaut, bietet das temperamentvolle Stück beiden Spielern dankbare, freilich auch tüchtige Aufgaben, die zu lösen der Eindruck, den eine angemessene Wiedergabe gewährleistet, lohnen dürfte. Ein intonationssicherer Geiger mit großem Ton und reifer Technik ist freilich unerläßlich, um dem Werke gerecht zu werden, das sich für den Konzertvortrag durchaus eignet.

A. Eccarius-Sieber

149. **Joh. Ev. Habert:** Streichquartette. op. 77, 80 und 81. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Aus dem Nachlasse des durch seine kirchenmusikalischen Werke berühmten Komponisten sind jetzt in Partitur und Stimmen drei Streichquartette herausgegeben worden; das als op. 77 bezeichnete stammt aus dem Jahre 1866, die beiden andern aus dem Jahre 1889. Es ist ganz wunderbar, wie vollendet Habert den Stil der Klassiker in diesen Quartetten sich angeeignet hat; er muß die Kammermusikwerke, besonders von Mozart, Beethoven und Schubert, sehr genau gekannt haben; sehr stark erinnert eine Variation des dritten Quartetts an eine in Schuberts Forellen-Quintett; auch sonst begegnen gelegentlich Anklänge (im ersten Satz des zweiten Quartetts an die Polka des Smetanaschen); die Ecksätze sind mit Passagenwerk ziemlich überladen. Von edler Melodik sind besonders die langsamen Sätze erfüllt, so namentlich der des ersten Quartetts. Aber die ausgezeichnetste musikalische Arbeit reicht doch nicht aus, um ein Werk lebensfähig zu machen. Die Gedanken Haberts sind jedenfalls nicht derartig interessant oder gar packend, daß man zu einem öffentlichen Vortrag dieser Quartette raten könnte. Relativ am bedeutendsten ist das dritte, doch auch ihm haftet der Fluch des Epigonentums an.

150. **Désiré Thomassin**: Sonate für Violine und Klavier. op. 72. — Impromptu für Violine und Klavier. op. 64. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Obwohl diese dreisätzige Sonate nicht frei von schwülstigen und gesuchten Stellen ist, fesselt sie doch durch Kraft und Leidenschaft, sowie durch manche liebliche und ansprechende Melodieen. In letzterer Hinsicht sind besonders das Hauptthema des Adagio und das Gesangsthema des Finale zu rühmen. Weit einfacher als die Sonate, die geistig und technisch reife Interpreten verlangt, ist das Impromptu, dessen vorwiegend ansprechender Inhalt es für den Vortrag recht geeignet erscheinen läßt.

151. **Roderich Bass**: Trio für Klavier, Violine und Cello. op. 26. Verlag: Mozarthaus, Wien.

Ein in einfacher und knapper Form gehaltenes dreisätziges Trio, dessen ansprechende Melodik sich namentlich in Dilettantenkreisen manche Freunde gewinnen dürfte. Keine Dissonanz beleidigt das Ohr, alles entwickelt sich vorschriftsmäßig; empfängt man auch keine neuen, das Innere aufwühlenden Eindrücke, so läßt man doch des Komponisten beschauliche und meist freundliche Gedanken nicht ungern an sich vorüberziehen. Wilh. Altmann

152. **Siegmund von Hausegger**: Zwei Gesänge für gemischten Chor und großes Orchester: Sonnenaufgang — Weihe der Nacht. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Diese beiden Gesänge für vier- bis achtstimmigen Chor und großes Orchester nehmen nicht allein äußerlich durch ihre hohen Anforderungen an Intelligenz, Sinn für verstecktere Werte der melodischen Zeichnung und harmonisches Anpassungsvermögen der Sänger eine Ausnahmestellung unter den in den letzten Jahren veröffentlichten Erzeugnissen dieser Gattung ein, sondern noch mehr durch die ungewöhnliche Tiefe und den Reichtum an Empfindung, mit dem sie allerdings bedeutsame Dichtungen Kellers und Hebbels ausschöpfen. Diese Dichtungen tragen gedanklich so schwer, daß sie nach einer breiteren Entladung in Gefühlswerten verlangen, als das knappe Wort bieten kann, daß sie der Umarmung eines ihre letzten Regungen innig hinnehmenden Wesens förmlich bedürftig sind, das sie zu vollem künstlerischen Sein erweckt. In Hauseggers reifer Behandlung des Orchesters und bewundernswerter Führung und Gruppierung der Chorstimmen, noch mehr aber in seiner durch und durch edlen, im innersten gesunden, Verschwiegenstes wie feuriges Pathos mit gleicher Bestimmtheit meisternden Tonsprache haben sie diese Lebensergänzung in ebenbürtiger Weise gefunden. Die nicht gewöhnliche Höhe seiner starken und widerspruchslos überzeugenden Erfindung wird nur an zwei Punkten nicht voll behauptet: im „Sonnenaufgang" melodisch bei „. . . und soweit", in „Weihe der Nacht" modulatorisch Takt 12, 11 und 9 vor Schluß, Stellen, die in minder bedeutsamer Umgebung mit Anstand ihren Platz ausfüllen würden. Es werden nicht viele Chorvereine in der Lage sein, den Anforderungen dieser Gesänge zu genügen. Studieren sollte sie aber jeder deutsche Chordirigent, der sich aus abgestandener Luft in den freien, verjüngenden Odem des Schöpferischen hinaussehnt. Stellen wie das zweite „aus ewiger Ferne daher" oder „daß die müden Kräfte wieder sich in neuer Frische regen" in „Weihe der Nacht" sind von unsagbarer Innerlichkeit, das in die Ganztonleiter ausmündende Hauptthema des „Sonnenaufgangs": „Fahre herauf, du kristallener Wagen" von zwingender Plastik, der ganze Mittelteil von lebendigster Gegensätzlichkeit, der Schluß von urwüchsiger Kraft.

Dr. Hermann Stephani

KRITIK

OPER

BREMEN: Endlich einmal kann ich von einer kleinen Novität berichten. Leo Blechs „Versiegelt" ging neulich in Szene und fand vor einem freundlich gestimmten Sonntagspublikum vielen Beifall. Das humorvolle Werkchen will ja nicht den Himmel stürmen; es ist liebenswürdig, zwar nicht alter Mittel des Requisitenstücks entbehrend, aber ganz amüsant und nett. Die Musik illustriert die Vorgänge auf der Bühne mit ihrer kleinstädtischen Intrige ansprechend. Zählt „Versiegelt" auch nicht zu den epochemachenden Werken des Genres, immerhin wird man sich an den mancherlei Feinheiten der Orchestersprache Leo Blechs erfreuen. Kapellmeister Egon Pollak leitete die Aufführung, der Olga Burchard-Hubenia (Gertrud), Therese Müller-Reichel (Else), Anna Kettner (Frau Willmers), Karl Baum (Bertel), Erich Hunold (Braun) und Karl Mang (Lampe) zu einem starken Erfolg verhalfen. — Ein Gastspiel besonderer Art war das von Lilli Lehmann, der im Konzertsaal so häufig hier gefeierten Liedersängerin. Sie sang Fidelio vor ausverkauftem Hause. Prof. Vopel

BRÜSSEL: Uraufführung am Monnaie-Theater von „Katharina", dramatischer Legende in drei Akten von Leo van Heemstede, Musik von Edgar Tinel. — Der Dichter behandelt die Bekehrung der Katharina von Alexandrien im vierten Jahrhundert und den Kampf, den die neue Lehre durch die Heiden zu bestehen hatte. Im ersten Akt wird Katharina durch den Anachoreten Ananias bekehrt. Sie hat eine Vision, in der ihr die Jungfrau mit dem Jesuskinde erscheint, dem sie sich verlobt, nachdem sie von Ananias die heilige Taufe empfangen. Im zweiten Akt große Zeremonie des Opferfestes. Katharina bekennt sich enthusiastisch zum Christentum. Der Kaiser Maximin ist empört, aber von ihrer Schönheit so bezaubert, daß er sie retten möchte: mit seinen Weisen und ihr geht er in den Palast, um zu versuchen Katharina umzustimmen — doch anstatt von ihnen bekehrt zu werden, bekehrt Katharina die Weisen. Maximin läßt sie alle in den Kerker werfen. Der dritte Akt spielt zuerst im Gefängnis, in dem Katharina unter Engelgesängen schlummert. Die Kaiserin besucht und tröstet sie. Die Verwandlung zeigt uns das Tribunal; Katharina soll sich vor dem Kaiser und seinen Richtern verantworten. Maximin versucht nochmals, sie umzustimmen, doch vergebens. Sie wird zum Tode durchs Rad verurteilt — doch das Rad springt entzwei. Durch dieses Wunder fallen viele auf die Kniee und werden bekehrt. Maximin bestimmt sie alle zum Tode durchs Schwert, er selber nimmt in der Verzweiflung den Giftbecher. Himmelfahrt Katharinas als Apotheose. Die an sich fesselnde Handlung ist vom Dichter wohl in poetischer Sprache und schönen Bildern, aber leider nicht dramatisch genug behandelt. Die lyrischen Stellen bleiben zu sehr vorwiegend: so ist die an sich sehr schöne Vision mit den Engelchören zu lang, das Opferfest mit den fragwürdigen Ballets nicht mehr als ein Prunkstück. Nur der letzte Akt ist dramatisch belebt und verhilft dem Werke zu einem erfolgreichen Abschlusse. Edgar Tinel, der Meister des Oratorienstils, scheint dieses Hervortreten des lyrischen Elementes gerade gewünscht zu haben, denn hier konnte er sein Talent für stimmungsvolle Chöre, Gebete, Visionen mit Engelchören und Harfenbegleitung entfalten. Die Musik ist denn auch reich an wirklichen Schönheiten; sie ist das Werk eines in ernsten Prinzipien erzogenen Musikers, dem es auch an Gefühlswärme nicht gebricht. Die weichen Charaktere der Katharina und des Ananias, wie der Verzweiflungsausbruch des Maximin im letzten Akt sind vortrefflich gelungen. Auffallend aber erscheint, daß sich der Komponist der Moderne gegenüber sehr „reaktionär" verhält. Sein Standpunkt ist der Mendelssohns, Schumanns und Wagners („Lohengrin"). Gleich die 15 Minuten lange Ouvertüre, die sich gewiß noch Freunde im Konzertsaal erobern wird, ist ganz Schumannisch. Mit Vorliebe ergeht er sich in hochgelegenen Violinpassagen, Oboenkantilenen, Harfenarpeggien; man wünscht manchmal schärfere Kontraste. Wenn somit das Werk nicht sehr originell anmutet, so muß man doch vor der ganzen ernsten, an musikalischen Schönheiten reichen Arbeit entschiedene Hochachtung haben. Die Chöre und auch die Solopartieen sind oft auffallend hoch für die Stimmen geschrieben. Die Direktoren Kufferath und Guidé hatten alles getan, um die Aufführung so glänzend wie möglich zu gestalten. Die Katharina spielte und sang Mme. Croiza hervorragend schön, wenngleich ihr, der Mezzosopranistin, die Partie etwas zu hoch liegt. Die anderen Rollen sind alle angemessen vertreten. Die gut besetzten Chöre sind bestens einstudiert, das Orchester unter Dupuis ganz auf der Höhe und die Dekorationen prachtvoll. Der Erfolg nahm besonders nach dem letzten Akte enthusiastische Dimensionen an. Tinel wohnte der Aufführung bei.

Felix Welcker

BUDAPEST: Unter ihren vielen Pflichten hat die königlich ungarische Oper nun auch ihre nationale erfüllt, indem sie des Grafen Géza Zichy historische Oper „Franz Rákóczy II." in einer durchaus rühmenswerten Aufführung herausgebracht hat. Das Werk des Dichterkomponisten bildet den zweiten Teil einer großangelegten Rákóczy-Trilogie — deren erster Teil „Nemo" vor einigen Jahren herauskam und seither auch in Deutschland zur Darstellung gebracht worden war —, in der Graf Zichy das Problem lösen will, dem Formenreichtum modernster Tonkunst in Rhythmus, Harmonie und Melodiebildung die stilistischen Elemente der ungarischen Musik einzufügen. Ein Versuch, den der Autor mit viel Können und vielem Geschick, doch nur mit äußerlichem Gelingen löst. Der Text, der Episoden aus dem Freiheitskampfe Rákóczy's mit einer Liebesintrige in musivische Verbindung bringt, ist der schwächere Teil des Werkes; die Musik fesselt stellenweise durch melodische Wärme, starke rhythmische Energie, eine gewisse volkstümliche, doch graziöse Heiterkeit und die Gediegenheit der technischen Arbeit. Die von Kapellmeister Szikla feinfühlig ausgearbeitete Novität, um die sich in den Hauptpartieen die Damen Vasquez und Szamosi, die Herren Anthes, Szemere und Déri mühten, erzielte bei der Premiere, die sich auch zu einem gesellschaftlichen Ereignis gestaltete,

einen stürmischen äußeren Erfolg. Mit ihrer nächsten Kulturaufgabe erwies die ungarische Oper der großen deutschen Kunst ihre pietätvolle Reverenz. Mit der großangelegten Mendelssohn-Zentenarfeier, die Direktor Mészáros veranstaltete, lief er so manchem deutschen Kollegen den Rang ab. Das ausgezeichnete Programm enthielt die vollständige Musik zum „Sommernachtstraum", das von Konzertmeister Baré (bei der Wiederholung der Feier von Franz Vecsey) prachtvoll gespielte Violinkonzert, den „Festgesang an die Künstler", und von den Opernwerken Mendelssohns das „Lorelei"-Fragment und „Die Heimkehr aus der Fremde", deren geistvolle Anmut und witzige Lustspielfröhlichkeit so lebhaften Anklang fand, daß man das Liederspiel wohl für längere Zeit im Repertoire behalten wird. Von den Mitwirkenden an der Festaufführung sind die Damen Szoyer, eine entzückende Lisbeth, Fodor und Medek, die Herren Ney und Arányi und vor allen die hochverdienten Dirigenten Kerner und Márkus mit vollstem Lobe zu nennen. Für die sonstige Intensität der Arbeitsleistung des Institutes, der durch die sprachlichen Schwierigkeiten oft große Hemmnisse bereitet werden, spricht gleichwohl der Umstand, daß nach fünf Monaten der Saison bereits das fünfzigste Opernwerk im Spielplan erscheinen konnte. Von interessanten Gastspielen seien jene der Künstlerinnen der Dresdner Hofoper Riza Eibenschütz und Maryla Falken, und der Wiener Hofopernsängerin Charles Cahier genannt. Frl. Eibenschütz, die in ungarischer Sprache sang, entzückte durch die künstlerisch abgeklärte Wiedergabe der Sulamith und Senta; Frau Falken sang (in polnischer Sprache) die Recha, Santuzza und Brünnhilde, Frau Cahier (in französischer Sprache) den Orpheus, die Dalila und die Fides. Von unseren heimischen Künstlern hat sich Frau Sándor nach einem längeren Studienurlaub wieder in den Dienst des Institutes gestellt, und als Lakmé, Gilda, Lucia die hocherfreulichen Resultate des in Paris genossenen Unterrichtes bekundet; dagegen hat die allgemeine Tenornot unseren heldenhaften Georg Anthes für drei Monate nach Amerika entführt. Wohl sind uns noch sechs Tenoristen erhalten geblieben, und doch gäbe es noch für einen echten Heldentenor viel Dank und Geld zu gewinnen, zumal wenn er Lohengrins Abschied in der Sprache Arpád's sänge.

Dr. Béla Diósy

DESSAU: Christian von Ehrenfels' Chordrama „Sängerweihe", Musik von Otto Taubmann, gelangte am 28. Februar im Herzoglichen Hoftheater zur Erstaufführung. Ein Chordrama nennt der Dichter sein Werk, und zwar aus dem Grunde, weil, wie er in der Vorrede zum Textbuche sagt, in einer bisher noch nicht versuchten Weise die Emanationen eines Singechores in das dramatisch-musikalische Gefüge aufgenommen werden. Die Äußerungen dieses im Rücken des Zuschauers (III. Rang) aufgestellten, in die Bühnenhandlung auf keine Weise eingreifenden Chores sollen als Kundgebungen eines idealen Publikums wirken, — in der künstlerischen Absicht, die Stimmung und in weiterer Vermittelung auch die Gedanken des realen Publikums auf die dem vorgeführten Drama entsprechende Weise vorzubereiten und zu lenken. Die Idee, deren Urbild in dem Rituale der christlichen Kirche zu erblicken sein soll, hat durch die Aufführung ihre Existenzberechtigung nicht zu erweisen vermocht, und das um so weniger, als der Komponist den Chorsatz durchweg polyphon behandelt, wodurch die Deutlichkeit und Verständlichkeit des gesungenen Wortes — und gerade auf dies beides legt der Dichter den Hauptwert — fast ganz unmöglich gemacht wird. Hinsichtlich der Diktion dieses allegorischen Dramas ist gewiß manches poetisch Schöne anzutreffen, im allgemeinen aber gibt sich die Sprache zu gespreizt und schwülstig, so daß man ihr nur wenig Geschmack abzugewinnen vermag. Als künstlerisch bedeutungsvoll charakterisiert sich die durchweg moderne Musik Otto Taubmanns. Ihre Wirkung wäre noch eindringlicher gewesen, hätte der Komponist auf das Prinzip des musikalischen Kontrastes mehr Bedacht genommen und weniger dick instrumentiert. Durch dies letztberegte Manko bietet er den Solisten Schwierigkeiten, die erfolgreich zu überwinden nur wahrhaften Stimmphänomenen möglich sein dürfte. Abgesehen hiervon, zeigt sich Otto Taubmann als Meister in der Behandlung der musikalischen Farbe, als Meister auch in der Fähigkeit, überaus wirksame dramatische Steigerungen herauszubringen. Die Aufführung des eminent schwierigen Werkes ging unter der alles mit größter Umsicht umfassenden, von starkem Temperament getragenen Leitung von Franz Mikorey vorzüglich vonstatten. Das Solopersonal, das Orchester, die Chöre, die gesamte Regie, alles war mit einem Eifer, mit einer Hingabe am Werke, die von vornherein schon ein gutes Gelingen gewährleisteten. Der Komponist wurde durch mehrfache Hervorrufe geehrt.

Ernst Hamann

DRESDEN: Mozarts „Don Juan" mit Lilli Lehmann als Donna Anna war für alle Kunstfreunde eine Quelle reinen Genusses, dagegen konnten die in letzter Zeit gehäuften Gastspiele nur in vereinzelten Fällen befriedigen. Dies war z. B. bei Herrn Ludikar von der Wiener Volksoper der Fall, der sich als Kaspar in Webers „Freischütz" einen vollen Erfolg holte, und dessen Engagement gewiß zu empfehlen ist. Dagegen vermochte Herr Koennecke weder als Graf Luna noch als Trompeter von Säkkingen seine Anfängerschaft zu verleugnen. Margarete Siems aber verstärkte mit einer gesanglich und darstellerisch gleich vorzüglichen Leonore im „Troubadour" weiter die hohe Wertschätzung, die sie sich in der kurzen Zeit ihrer hiesigen Tätigkeit bereits erworben hat.

F. A. Geißler

DÜSSELDORF: In der Oper tritt schon seit Monden das persönliche Element auffällig in den Vordergrund des Interesses: nicht das Kunstwerk, sondern die Künstler beschäftigen die Kritik und die Öffentlichkeit. Endlose Gastspiele auf Anstellung und Aushilfs-Gastspiele infolge von Erkrankungen der Sänger schaffen Unruhe im Spielplan und verschieben das Bild der Vorstellungen, selbst der beliebtesten Repertoirstücke, bald zu gunsten, bald zu ungunsten der letzteren. Die Wahl eines neuen Heldenbaritons fiel endlich auf Dr. Konrad von Zawilovsky von der Warschauer Hofoper, der sich als Holländer vortrefflich einführte, während sich für

das jugendliche Sopran- und für das Koloraturfach noch nicht die rechten Bewerber fanden. Einen glücklichen Wurf tat die Direktion mit der Übernahme der Oper „Der Vagabund" (Le chemineau) von Xaver Leroux. Text und Musik ziehen hier und schaffen volle Häuser. Der dauernde Erfolg ist wohl, neben den schönen musikalischen Einzelheiten, der hübschen Stimmungsmalerei in der Komposition und der dem rein menschlichen Empfinden entgegenkommenden Handlung, in erster Linie der ganz hervorragenden Ausstattung und Wiedergabe der (den Lesern der „Musik" schon von der gleichzeitigen Wiener Inszenierung her bekannten) Neuheit anzurechnen. Hervorragendes boten Gustav Waschow in der Titelrolle, William Miller (Toinet), Alfons Schützendorf (François), Josefine von Hübenet, die Toinette, Heinrich Gärtner als Pierre. — Die Gesamtaufführung des „Ring" büßte durch Gastspiele an Einheitlichkeit und Geschlossenheit ein, umso glänzender bewährte sich dafür das Orchester unter Fröhlich. — Zum kunstfeindlichen rheinischen Karneval stellte sich „Die lustige Witwe" ein; neben Hermine Förster trat Ernesta Hutt-Delsarta in der Titelrolle mehrmals mit großem Erfolg auf. A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Die Aufführungen von „Waffenschmied", „Fra Diavolo", „Die lustigen Weiber von Windsor", „Postillon von Lonjumeau", „Fledermaus" zeigten die Fähigkeiten unseres Ensembles auch für die Spieloper und die Operette im vorteilhaftesten Lichte. Die durch das plötzliche Ausscheiden der Koloratursängerin Rosine v. Kirchfeld entstandene Lücke ist, nach ihrer Königin der Nacht, Eudoxia, Leonore und Rosalinde zu urteilen, durch Hedwig Schroeder einigermaßen ausgefüllt worden. In Hans Kalinke und Else Blume, die sich als Manrico und Chapelou bzw. als Acuzena vorstellten, sind bereits für die nächste Spielzeit recht stimmbegabte Kräfte gewonnen worden, von denen letztere sich auch durch hervorragende schauspielerische Begabung hervortat. — Der Straußschen „Elektra" hatte Hermann Hans Wetzler sich mit großer Liebe und vollstem Verständnis angenommen, so daß eine ausgezeichnete Aufführung zustande kam, bei der neben dem Orchester besonders Marie Dossow (Elektra), Vali von der Osten (Chrysothemis) und Claudia v. Radkiewicz (Klytämnestra) Außerordentliches leisteten. Die Aufnahme konnte auch hier nur eine geteilte sein. Wenn uns von der Mitte ab namentlich in der Partie der Chrysothemis und in der Orestszene wirkliche Musik erfreut und die Gestaltungskraft und die absolute Sicherheit des musikalischen und dramatischen Ausdrucks Bewunderung abnötigt, vermögen wir doch Strauß auf den Bahnen, die er mit seinen Kakophonieen in der ersten Hälfte des Werkes einschlägt, nicht zu folgen. Unter der Charakteristik des Ausdrucks darf meines Erachtens die Schönheit nicht leiden. — Hermine Bosetti zeigte sowohl als Frau Fluth, wie in der dreifachen Partie der Olympia, Giulietta, Antonia („Hoffmanns Erzählungen") ihr hervorragendes gesangliches und schauspielerisches Können und wirkte namentlich durch die einfache, natürliche Art der Durchführung sehr sympathisch.

Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M.: Gern darf man des Abends denken, an dem Leo Blechs heiterer Einakter „Versiegelt" in erster Aufführung und danach „Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius neu einstudiert erschienen. In ersterem konnte man sich der Sache selbst und ihrer Wiedergabe gleichmäßig erfreuen, obwohl die anspruchslose Komik der Handlung an dem stark wagnerverwandten musikalischen Kompositionsstil reichlich schwer zu tragen hat. Lisbeth Sellin und Erik Wirl, ferner Frau Kernič, die Herren Brinkmann und Gareis u. a. fand man zu einem sehr glücklichen Darstellungsensemble vereint. Cornelius' „Barbier" hat man früher mit Mantler und Pichler (Abul Hassan und Nureddin) noch humorvoller, vielleicht auch in der ersten Rolle musikalisch gelungener, erlebt, als jetzt mit Schneider und Gentner, denen sich Else Gentner-Fischer als anmutige Margiana zugesellte. Schmerzlich war diesmal wie ehedem zu gewahren, daß die feinen Reize dieses musikalischen Lustspiels doch nur einem kleinen Teil der Hörerschaft recht eingehen, und daß somit das höchst liebenswürdige Werk wiederum keine Aussicht auf längeres Bleiben im Spielplan hat. Kapellmeister Schilling-Ziemßen stand beiden Opern einsichtig und gewandt vor und verhalf ihnen, besonders der ersten, zu lebhaft dankbarer Anerkennung.

Hans Pfeilschmidt

KÖLN: Die in ihrer Gesamtheit mustergültige Aufführung von Mozarts gänzlich neu einstudierter „Hochzeit des Figaro" hat unserer Oper einen kolossalen Erfolg gebracht. Für Otto Lohses Dirigentenleistung habe ich nur reine Bewunderung. Die weitere Ausbauung des Dialogs nach Beaumarchais und die Einfügung der Gerichtsszene haben sich aufs beste bewährt, und eine stilgerechte, splendide Ausstattung gab einen prächtigen Rahmen. Mit größter Anerkennung ist der Solisten, vorweg der Damen Claire Dux (Gräfin), Angèle Vidron (Susanne), Frida Felser (Cherubin), sowie der Herren Tilman Liszewsky (Figaro) und Clarence Whitehill (Graf), zu gedenken. — Bei der jüngsten „Tristan"-Aufführung fand als gastierender Vertreter des Tristan Wilhelm Grüning durch seine treffliche gesangliche und schauspielerische Charakterisierung ungemein warme Aufnahme. Paul Hiller

KÖNIGSBERG: Die Aufführung von Leo Blechs „Versiegelt", glücklich in der Besetzung und Leitung (Paul Frommer), löste warmen Beifall aus. Die Rollen des älteren Liebespaares waren in Händen von Siddy Seebach und Willy Karl, die des jüngeren bei Marta Hofacker und Richard Aichele, die Lampes bei Albrecht Berger ziemlich gleich gut aufgehoben. Weniger gelungen war die darauffolgende Neueinstudierung des Cherubinischen „Wasserträger", bot jedoch Anna Rollan als Constanze Gelegenheit, ihre gesangliche Tüchtigkeit zu bewähren. Auch der „Tristan" ist in guter Ausführung (Isolde: Lisbeth Stoll) wieder auf unsere Bretter gekommen.

Lucian Kamieński

LONDON: Wir stehen einmal wieder in der stillen Zeit. Die englischen „Ring"-Aufführungen sind vorbei, und bis zum Beginn der sogenannten großen Saison, Anfang Mai, sind

noch viele Wochen. Auch verlautet über die große Saison noch nichts von Interesse, es sei denn, daß dieses Mal die Wagneraufführungen zum großen Teil auch in englischer Sprache stattfinden sollen anstatt in deutscher, ein patriotisches Experiment, von dem man jedoch bald wieder abkommen dürfte. Das Publikum, das während der großen Saison die Oper am Covent Garden Markt besucht, ist dazu schließlich doch zu international. In den beiden letzten Jahren hat die Covent-Garden-Oper bekanntlich im Herbst eine kurze italienische Saison veranstaltet, zu der jedesmal italienische Künstler und Künstlerinnen engagiert wurden, zum großen Teil von der Scala in Mailand. Diese italienischen Saisons bedeuteten eigentlich einen erfreulichen Erfolg, sind aber nichtsdestoweniger aufgegeben worden. Dafür wird aber in diesem Jahre im Coronet-Theater vom 26. April an eine italienische Saison arrangiert werden, die aber bedenklich mit der großen Saison kollidieren wird, was natürlich sehr zu bedauern und durchaus unverständlich ist, wenn man bedenkt, daß während so vieler Monate des Jahres hier gar keine Oper gegeben wird. Dieses Mal hat man eine große italienische Gesellschaft engagiert, gleich mit Chor und Orchester. Der Spielplan wird fünfzig Opern umfassen, alles natürlich Werke italienischer Komponisten. Mehrere von ihnen haben wenigstens den Vorzug, für London neu zu sein. a. r.

LUZERN: Das seit sechs Jahren von Direktor Hanns Eichler mit Erfolg geleitete, von der Gemeinde subventionierte Stadttheater führte im Winter 1908/09 auf: „Rigoletto", „Traviata", „Barbier", „Fra Diavolo", „Martha", „Jüdin", „Evangelimann" und „Tiefland", von denen die drei letztgenannten Opern sechs bis acht Wiederholungen erfuhren. Die vergangene Spielzeit brachte zwei mit dem Luzerner Musikwesen eng zusammenhängende musikdramatische Premieren: im Oktober am Berner Stadttheater das einaktige Musikdrama „Högnis letzte Heerfahrt" des Luzerner städtischen Musikdirektors Peter Faßbaender und im Dezember im Luzerner Stadttheater die Faßbaendersche Zwischenaktsmusik zu der in Uraufführung gegebenen Sagentragödie „Grabesstreiter" des in Luzern lebenden schweizerischen Dramatikers Arnold Ott. Schmid

MAGDEBURG: Um mit den hiesigen Theaterereignissen rückwärts schauend zu beginnen: unsere Bühne hat eine Aufführung des „Ring" hinter sich, die der neuen Direktion Coßmann manche Ehren einbrachte. Den Loge und Siegmund sang mit ausgesprochenem Erfolg Herr Schlitzer, der sich von einem lyrischen Tenor zu einem Heldentenor umgewandelt hat. In Herrn v. Ulmann besitzt unser Theater einen vortrefflichen Wotan, in Radow einen ausgezeichneten Alberich, in Mirsalis einen echten Mime. Frau Elb ist die gewiesene Vertreterin der Partie der Freia und Sieglindes. Der Alt der Frau Grimm eignet sich gut für die Erdaszenen, Frl. Valentin erblühte ein schöner Erfolg als Brünnhilde. Da auch die kleineren Partieen immer gute Vertreter gefunden hatten, kam unter Josef Göllrichs Leitung, der einer der besten Wagnerdirigenten der Jetztzeit ist, eine Aufführung des Riesenwerkes zustande, die seinem Geiste gerecht wurde. Freilich fehlt dem hiesigen Institute noch eins zur ganzen Ausschöpfung dieser Meisterpartituren: ein verstärktes Orchester; wir müssen uns hier noch ohne Tuben behelfen. Was man den modernsten Musikern, wie Strauß und seiner „Salome", die bald genug wieder verschwand, willig gab, versagt man Wagner, durch den man Jahr für Jahr Tausende verdient. Außer „Tristan" kamen in dieser Saison alle Wagnerschen Opern resp. Musikdramen zur Aufführung. Die Direktion erfreute auch durch eine sehr gelungene völlige Neueinstudierung und Inszenierung der Oper „Carmen", in der Frl. Jacobs in der Titelrolle einen weiteren schönen Erfolg davontrug.

Max Hasse

MANNHEIM: Nach dreijähriger Pause wurde d'Albert's „Tiefland" wieder in den Spielplan aufgenommen; die eminent künstlerische Darstellung der Hauptpartieen durch Margarete Brandes, Fritz Vogelstrom und Hans Bahling verhalf dem Werke zu einem fast sensationellen Erfolge. Auch „Stradella" mit Lußmann wurde nach fünfjähriger Abwesenheit freundlich begrüßt; als Banditen sangen und spielten K. Marx und A. Sieder ausgezeichnet. Weniger erfolgreich erwies sich das fortgesetzte Experiment, die Operettensoubrette Else Tuschkau in die Oper hineinzuschmuggeln. Ihre Mignon war ebenso unzulänglich wie ihre Nedda. Als Operetten-Novitäten fanden „Der tapfere Soldat" von Oskar Straus unter der Leitung Max Welkers und „Die Gondoliere" von Sullivan lebhaften Beifall. Vorzüglich wurde, von Kutzschbach neu einstudiert, Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt" herausgebracht. — Einen glänzenden Durchfall erlebte im „Neuen Operettentheater" die Operette „Das Geisterschloß" von O. J. Bierbaum mit der Musik von F. Weißmann und F. von Schirach, einer Münchener Künstler-Trias.

K. Eschmann

MÜNCHEN: Der Reihe verdienstvoller Ausgrabungen, die unsere Hofoper in dieser Saison veranstaltet hat, schloß sich eine wegen ihres Gegenstandes etwas weniger verdienstvolle an in Gestalt von Scribe-Donizetti's „Die Favoritin". Man darf gewiß nicht übersehen, daß in diesen vier langen Akten — deren Text übrigens bei einer einigermaßen geschickten Neubearbeitung des Stoffes auch heute noch musikdramatischer Verwertung nicht unzugänglich wäre — allerlei hübsche Dinge stehen, so der Chor der Damen in der zweiten Szene des ersten Aktes, so auch die große Szene der Leonore im dritten Akt und manches andere; allein im ganzen ist diese Oper für unser Empfinden doch recht unmöglich geworden, schon deswegen, weil ihre Musik unsere ungetrübteste Heiterkeit immer dann erregt, wenn sie sich hochtragisch gebärden will; und da diese Wirkung doch wahrscheinlich nicht gerade beabsichtigt war, so muß man die Wiederaufnahme des Werkes ins Repertoire als verfehlt bezeichnen, zumal doch Donizetti Schöpfungen hervorgebracht hat, die das Licht der Gegenwart noch bedeutend besser vertragen, als diese mißglückte Tränenspekulation. Ich vermute auch, man griff nur danach, um Frau Preuse-Matzenauer den Übertritt in das hochdramatische Fach,

den sie (die Besitzerin einer der größten und schönsten Altstimmen, die existieren) leider unter sicher nicht ungefährlicher Forcierung ihres Organes nach der Höhe anstrebt, mit einer bequem liegenden Partie zu erleichtern. Man muß — ich möchte wiederum sagen, leider, denn es sind uns hier schon allzuviele warnende Beispiele vorgekommen — diesen Versuch als hervorragend geglückt ansprechen. Die Ausgestaltung der Rolle nach gesanglicher wie darstellerischer Seite war ausgezeichnet. Auch die anderen Rollen wurden im Stil des Werkes durch Frl. v. Fladung und die Herren Walter, Brodersen, Gillmann und Kuhn sehr gut gesungen und tragiert, so daß die Vorstellung als solche durchaus befriedigend verlief dank der äußerst sorgfältigen Einstudierung und der temperament- und verständnisvollen Leitung durch Fritz Cortolezis, der gleicherweise die Orchesterleistung aufs liebevollste und feinste abgetönt hatte. Dr. Eduard Wahl

NEW YORK: Man schreibt und liest viel von der angeblichen Bevorzugung der italienischen Oper durch die Amerikaner. Tatsächlich handelt es sich einfach um die Frage: „Wer singt?" Caruso hat sich zu viel angestrengt; er muß eine Woche ruhen; und was folgt? Eine ganze Woche und nur eine italienische Oper! Wir haben diese Woche neben „Il Trovatore" „Die verkaufte Braut", „Manon" (Massenet), „Figaro", „Parsifal", „Götterdämmerung" und „Meistersinger". Es besteht ganz bestimmt keine Wagner-Ebbe; die Wagner-Werke machen immer volle Häuser; seit Dippel ans Ruder kam, ist auch der „Parsifal" wieder populär geworden. Dippel verdanken wir, neben den besten Sängern, die für Geld zu haben sind, das vorzüglichste Orchester und den besten Chor, die hier jemals gehört wurden. Seine Beliebtheit beim Publikum und bei den Künstlern gefällt den Herren aus Mailand nicht; sie möchten ihn gern los werden, es wird aber schwerlich gelingen. Gatti-Casazza und Toscanini wollen durchaus auch die Wagner-Opern unter ihrem Kommando haben; sie machen kein Geheimnis daraus, daß sie Wagner allen italienischen Komponisten vorziehen, und da kommt nun dieser verwünschte Dippel und macht seine Sache so famos, daß man ihn doch nicht ohne Skandal fortschicken kann! Auch „Die verkaufte Braut", soeben in New York zum ersten Mal aufgeführt, ist ein Sieg für Dippel. Von Destinn, Jörn, Blaß, Reiß gesungen und von Mahler dirigiert, ist diese 43 Jahre alte Novität überaus freundlich aufgenommen worden. — Zwei unserer beliebtesten Sängerinnen, Marcella Sembrich und Emma Eames, haben sich in den letzten Wochen von der Bühne verabschiedet; man glaubt und hofft aber, daß beide die Sache nicht gar zu ernst nehmen werden; sie können von der Patti lernen, wie man sich immer und immer wieder verabschieden kann. Der Patti verdankt die englische Sprache ein neues Wort: „farewelling".

Henry T. Finck

SCHWERIN i. M.: Siegfried Wagner ist im Hoftheater durch zwei Abende aufs herzlichste gefeiert worden, bei der Auffuhrung seiner Oper „Der Kobold" und bei dem Orchesterkonzert, das unter seiner Direktion stattfand. Die Aufnahme der Oper war glänzend, wie die Aufführung selbst. Um diese hat Hofkapellmeister Kaehler sich das größte Verdienst erworben. Das Textbuch läßt den hervorragenden theatralischen Blick Siegfried Wagners erkennen, aber mit seinem symbolischen Inhalt und seiner Diktion mutet es wie ein zweideutiges Orakel an und läßt durch die phantastischen Lösungen des Schuldlos-Schuldig unbefriedigt. Die Musik traf hier in Schwerin vielfach auf ein sympathisches Verständnis. Mag die sichere Technik noch größer sein, als eine starke Inspiration, so erfreuen doch überall Melodieenblüten von reizenden Linien und mischen sich mit der Farbenpracht des kunstreich geführten Orchesters, dem die schöne Mäßigung nirgends fehlt. Der Komponist wird selten solche Frische, Sauberkeit und berückende Klangschönheit bei der Ausführung seiner Tonschöpfungen wiederfinden. Mit außerordentlicher Wirkung sang Frl. Hummel die Verena, ihre Ensemblesätze mit Freiburgs würdevollem getreuen Eckart gestalteten sich aufs stimmungsvollste. Unter den Volkssängern, die den Fortgang der Handlung mit derben Späßen unterbrechen, schuf Seim mit seinem Trutz eine abgerundete Figur; den Grafen sang auf des Komponisten Wunsch Dawison-Hamburg, der die Rolle auch zuerst verkörpert hat. Eine reichere dramatische Aufgabe löste als Gräfin die Altistin Florence Wickham. Die Kunst moderner Maschinerie und Dekorationsmalerei bot fesselnde Bilder. Der anwesende Komponist wurde durch zahlreiche Hervorrufe gefeiert; mit ihm erschienen Kapellmeister und Solisten. Fr. Sothmann

STOCKHOLM: Am 11. Februar erlebte „Tristan" hier seine erste Aufführung: damit ist Stockholm jetzt unter den nordischen Hauptstädten die einzige, in der sämtliche großen Wagnerwerke — außer „Parsifal" natürlich — gegeben werden. Frau Schjewen feierte als Isolde einen neuen schönen Triumph. Die Titelrolle hatte man, da uns der ausgezeichnete Wagnertenor Menzinsky verlassen hat, einem ganz jungen Sänger namens Stockman anvertraut, dessen stark lyrisch gefärbtes Organ in dieser riesigen Heldenaufgabe wenig genügen konnte. Unter der musikalischen, bzw. szenischen Leitung Järnefelt's und Peterson-Bergers kam das Werk übrigens sehr schön heraus. — „Hänsel und Gretel", das entzückende Märchenspiel Humperdinck's, in dem die Hexe von einem männlichen Sänger in schrecklicher Weise travestiert wird, ist mit der „Puppenfee" (Musik von Bayer) zu einem sehr zugkräftigen Programm für große und kleine Kinder zusammengestellt worden. Ansgar Roth

STRASSBURG: Matten Flügelschlags schleppt sich das Repertoire durch die Wochen; die einzige Erhebung in höhere Sphären war eine recht lobenswerte Aufführung von Goetz' Perle der komischen Opern, der „Bezähmten Widerspenstigen" (unter Gorter), für deren Hauptpartieen wir hier in H. v. Manoff (Petrucchio), Frau Lauer-Kottlar und Dina Mahlendorff (Katharina und Bianka) und H. Wissiak (Baptista) vorzügliche Vertreter haben. Den unvermeidlichen Gastspielen von Sigrid Arnoldson mit ihren nachgerade zu Phonolas gewordenen Stereotyprollen (Mignon, Traviata, Manon) ver-

mag ich sehr viel höhere Kunstbedeutung nicht zuzuerkennen; die im übrigen noch recht biegsame und anmutige Stimme zeigt in der Höhe etwas Neigung zum Tremolieren. Des weiteren verdient eine „Rigoletto"-Aufführung Erwähnung, desgleichen eine solche des in seinem frischen Humor immer noch erfreulichen „Postillon von Lonjumeau", dessen Titelheld allerdings an „bel canto" manches zu wünschen übrigließ, wie denn überhaupt die Tenorfrage der wunde Punkt unserer sonst recht gut besetzten Oper ist. — Der Karneval brachte Offenbachs viel musikalische Feinheiten enthaltendes „Pariser Leben" zur lustigen Auferstehung, während man an „Fledermaus"-Vorstellungen ohne vollwertige Sänger keine rechte Freude haben kann. Wiederaufnahme fand das im Vorjahr erschienene Ballet „Der Heimweg" von dem heimischen Komponisten Erb, das trotz einiger Längen und Wiederholungen in vieler Beziehung sich musikalisch recht wirksam erweist und bei dem Mangel bezüglicher Literatur auch anderswo Freunde verdiente. Dr. Gustav Altmann

STUTTGART: Eine Gala-Vorstellung zum Geburtstag des Königs vermittelte uns die Bekanntschaft mit der musikalischen Komödie „Zierpuppen" von Richard Batka und Anselm Götzl. Das niedliche Werkchen pendelt in der Musik zwischen Operette und verbrauchter Spielopernschablone, ist aber ganz unterhaltsam und wurde deshalb freundlich aufgenommen. Den wertvolleren Teil des Abends bildeten Tanzbilder nach Entwürfen der Professoren Hölzel, Pankok und Plappert, in denen die im Münchner Künstlertheater gewonnenen neuen Erkenntnisse für die Weiterentwickelung der Bühnenkunst für eine große, allen Anforderungen genügende Bühne nutzbar zu machen versucht wurde. Der Erfolg war glänzend und eröffnete weite und schöne Ausblicke in die Zukunft des Theaters. In sechs vornehm farbigen und plastisch hervortretenden Bildern, voll charakteristischer Bewegung zeigten die Künstler die Entwickelung der Tanzkunst vom alten Opferreigen bis zu dem Farbenüberschwang des Serpentintanzes. Die sorgfältig angepaßte und gleichwertige Musik stammt teils von Max Schillings und Ludwig Thuille, teils ist sie von Erich Band alten Originalen entnommen und mit feinem Verständnis bearbeitet. — Als Gäste und Bewerber um vakante Stellen im Ensemble erschienen Sofie Cordes vom Stadttheater in Kiel, die als Brünnhilde, Leonore und Martha („Tiefland") mehr durch Gewandtheit in der darstellerischen Technik als durch Innerlichkeit der Auffassung wirkte, ferner Hedy Iracema-Brügelmann aus Köln, deren Vorzüge und Schwächen gerade das umgekehrte Bild zeigen. Ihre Sieglinde und Elisabeth waren im gesanglichen Ausdruck hervorragend, die Bewegungsfreiheit auf der Bühne fehlt aber noch. Als Aspirant für das Heldentenorfach stellte sich Gustav Bergmann aus Berlin im „Tannhäuser" vor. Oscar Schröter

WARSCHAU: Nach den erfolgreichen Gastspielen des hier sehr geschätzten Baritonisten M. Battistini (Rigoletto, Ernani, Hamlet) wurde die Oper „Thais" von J. Massenet zum ersten Male aufgeführt. Die Hauptrollen sangen wieder die gastierenden Italiener: Carmen Melis und Herr Fati-Canti. Die erste ist übrigens für die Rolle der schönen büßenden Kourtisane wie geschaffen; Herr Fati-Canti, ein noch junger Sänger, ist stimmlich reich begabt. Die sonstigen kleineren Rollen sangen die Herren Malawski (Nikias) und Ostrowski (Palemon). Die Aufführung unter T. Godecki's Leitung war nur mittelmäßig; besonders fehlt es an einer reichen Ausstattung, die dem an musikalischer Erfindung trostlos armen Werke die nötige Zugkraft verleihen könnte. H. v. Opieński

WIEN: Nach so vielem Verdrießlichen etwas Erfreuliches und darum doppelt gern berichtet: in aller Stille hat Weingartner die Striche in der „Ring"-Tetralogie beseitigt und den ganzen letzten Zyklus ohne Kürzungen aufführen lassen. Eine Verfügung, die hoffentlich von Dauer sein wird und die, welchen Gründen immer sie zu danken sein mag, der leidigen „Frage" ein Ende bereitet. Man kann Weingartner zu diesem männlichen Entschluß nur beglückwünschen; aus Furcht, feig zu scheinen, war er in Gefahr feig zu sein und das Rechte zu verleugnen. Daß er sich jetzt dies Rechte doch abgerungen hat, soll ihm nicht vergessen werden. Deshalb kein Wort weiter darüber, wie unnötig die ganze Sache war — was ihr Abschluß deutlich beweist. — Minder vergnüglich: eine „Tristan"-Vorstellung mit zwei Gästen, Fräulein Zoder aus Dresden und Herrn Urlus aus Leipzig. Die betrübendste Parodie des Werks, die man noch miterlebt hat, grotesk in jeder Einzelheit, übertrieben bis zum Gefühl persönlicher Belästigung. Wobei aber zu sagen ist, daß unter der sicheren Führung einer festen Hand Herr Urlus gewiß und Fräulein Zoder vielleicht zu rechter künstlerischer Verwendung ihrer zweifellos vorhandenen Mittel gelangen könnten. Nur ist der eine völlig in schlechten Opernmanieren, die andere ganz in mißverstandenem Wagnervortrag befangen: beides gerade im „Tristan" heute unerträglich. Dazu eine Orchesterleistung unter Weingartner, einwandfrei, was Korrektheit betrifft, rhythmisch lebendig, manchmal — wie beim ersten Aktschluß — von glänzendem Schwung und unübertrefflich in der Unterordnung unter den auf solche Art zu höchster Deutlichkeit gelangenden Gesang. Nur, daß einfach alles fehlt, was zum Wesen des Tristan gehört: Verzückung und Ekstase, vergeistigte Leidenschaft und Intensität bis zur Schmerzhaftigkeit. Nirgends das Wehen des „Weltatems", nirgends jene furchtbaren, kaum zu ertragenden Spannungen und das ungeheure Gefühl der Befreiung, wenn sie sich lösen. Was übrigens vielleicht kein endgültiger Eindruck ist: es mag sein, daß die beiden Gäste auch beim Dirigenten nicht die rechte Stimmung aufkommen ließen. — In der Volksoper: „Alt-Heidelberg" von Pachierotti. Jenseits aller Kritik. Bloße Spekulation auf schöne, durch allerlei Studentenlieder heraufbeschworene Jugenderinnerungen und daneben auf alle minderwertigen Theaterinstinkte. Und eine Spekulation, die erfreulicherweise vollkommen mißlungen ist. Weshalb es reiner Zeitverlust wäre, irgendwie näher darauf einzugehen. Dann: „Das Baby" von Richard Heuberger, Text von Waldberg und Willner, von den Damen Petko, Ritzinger und Stagl

und den Herren Markowsky, Mainau und Nachod mit vergnügter Laune dargestellt. Allerliebste, anmutig geistreiche, liebenswürdig kapriziöse Operettenmusik, die trotz des recht albernen Textes die Wiederaufnahme des schon vor Jahren aufgeführten Werkes durchaus rechtfertigt. Das Bemerkenswerteste an der Aufführung ist, daß sie von einem weiblichen Regisseur inszeniert wurde. Meines Wissens der erste derartige Fall an deutschen Bühnen. Fräulein Clemy Krauß hat ihre Bildung, ihren Geschmack und ihre Klugheit oft als Gesangsdarstellerin bewiesen; daß sie besondere Begabung zur Regie besitzt, hat sie sofort gezeigt, hat den Operettenunfug auf einen famos belebten und sehr natürlichen Lustspielton zu stimmen gewußt und dem Ganzen das rabiate Tempo gegeben, das den Hörer nicht zur Besinnung über die Stupidität der Vorgänge kommen läßt. Die glückliche Idee des Direktors Simons sollte Nachahmung finden. Es ist unzweifelhaft, daß viele bedeutende Künstlerinnen neben ihrem Interpretationstalent auch das zur produktiven Inszene haben und daß man es nützen sollte. Es wäre sicherlich sehr schön, in der Hofoper Vorstellungen zu sehen, die von der Mildenburg oder von der Gutheil-Schoder inszeniert werden. Dann könnte man wieder etwas von jenem Geiste spüren, der seit der Tätigkeit des Herrn von Wymetal das Weite gesucht hat.

Richard Specht

KONZERT

BERLIN: Joan Manén dirigierte an der Spitze des Blüthner-Orchesters seine „Nova Catalonia", Tonbilder in Form einer Symphonie für großes Orchester. Großes Orchester, aber kleine unbedeutende Gedanken, untermischt mit Tanzweisen aus den untersten Volksschichten. Das Programm klärte den Hörer auf, daß der Symphonie zwei Gedanken zugrunde gelegt seien: die Idiosynkrasie des Volkes und sein höchstes Streben: das Erschaffen eines eigenen Kunstideals. Die vier Sätze des Werkes haben die Überschrift: Erwachen eines Volkes, Jubel, Erträumen eines Ideals, Kampf. Von dem Ganzen habe ich den wenig erfreulichen Eindruck mitgenommen, daß der Tonsetzer mit großen materiellen Mitteln, die er durchaus nicht beherrschte, etwas hat ausdrücken wollen, was vielleicht in einer längeren Abhandlung mit Worten gesagt werden könnte, niemals aber in einer reinen Instrumentalmusik klargelegt werden kann. Mit einem ungeheuren Plus von Körperbewegung dirigierte er, das unwillkürlich zum Lachen reizte. Die Musik war herzlich schwach, oft sogar bedenklich gewöhnlich in der Rhythmik und Melodik; vielleicht war die Idiosynkrasie des Volkes damit gemeint. Im Finale artete sie zu einem wüsten Lärmen aus nach Richard Straußscher Vorlage ohne dessen Geist. Vor der Symphonie hat J. Joachin Nin, Professor an der Schola Cantorum zu Paris, einiges von alter Klaviermusik gespielt: ein Konzert in d-moll von Bach, außerdem mehrere Stücke von Couperin, Rameau und Duphly, klar und sauber in der Gestaltung, aber recht trocken in der Tongebung. — In dem letzten Mottl-Konzert, dessen Programm Wagners Ouvertüre „Christoph Columbus", Mozarts g-moll Symphonie, den „Römischen Karneval" von Berlioz und Webers „Euryanthe"-Ouvertüre enthielt, trat die Koloratursängerin Selma Kurz (Wien) auf, die mit ein paar italienischen Opernarien das Publikum so entzückte, daß dieses für die gute andere Musik gar keine Aufmerksamkeit mehr hatte. Mottl, der die Mozartsche Symphonie und die Ouvertüren wirklich ganz ausgezeichnet, jedes Werk ganz in seiner Eigenart herausbrachte, mußte der Sängerin mit ihren famosen Trillern eine Zugabe nach der andern dirigieren, zuletzt sogar das öde Schlußrondo aus der „Nachtwandlerin" und dieses noch da capo. Es ist wieder die alte Misère, daß eine kecke Virtuosin in eleganter Toilette den Sieg davonträgt über die beste, edelste Musik, wenigstens bei einem Publikum, wie es an diesem Abend sich in der Philharmonie eingefunden hatte. — Im fünften Panzner-Konzert spielte der Konzertmeister H. Kolkmeyer (Bremen) Bruchs zweites Violinkonzert mit warmem, edlem Ton und sauberer sicherer Technik: ein tüchtiger Künstler. Sonst gab es nur Bekanntes zu hören. — Den letzten Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle leitete Leo Blech, der die zweite Symphonie (c-moll) von Anton Bruckner ganz vortrefflich zur Geltung brachte. Besonders schön klang das Andante As-dur mit seinem herrlichen Hauptmotiv. Ouvertüre, Scherzo und Notturno aus Mendelssohns „Sommernachtstraum"-Musik und Liszts „Mazeppa" vervollständigten das Programm. — Unter Führung von Eberhard Schwickerath hat der Städtische Gesangverein aus Aachen zwei Konzerte gegeben. Mit Spannung sah man hier, wo wir doch gerade in betreff der Leistungen verschiedenartigster Chorvereine recht verwöhnt sind, diesen Konzerten der Aachener Sängerschaar, der ein bedeutender Ruf voraufging, entgegen, zumal sie sich mit a cappella-Singen, also dem eigentlichen Prüfstein der Kunstfertigkeit, hören ließ. In dem ersten Konzert schnitten die Aachener nicht so günstig ab, wie man erwartet hatte. Mochten die Sänger durch die lange Fahrt hierher ermüdet sein oder mochte die Akustik des Blüthnersaales ungünstig einwirken, kurz, die Bachsche, allerdings sehr schwere Motette „Jesu meine Freude" klang in dem Stimmengewebe nicht klar, in der dynamischen Schattierung nicht fein genug ausgearbeitet. Besser gerieten die „Seligkeiten" aus Liszts „Christus" und die Brahmsschen Chöre. Erst mit dem zweiten Konzert in der für größere Chorgesänge akustisch günstigeren Philharmonie erfuhr man, was dieser Verein zu leisten imstande ist. Hier erst entfaltete er den Glanz seiner wohlgeschulten Stimmen; besonders schön klangen die Soprane. Geradezu meisterhaft glückten die Brahmsschen „Fest- und Gedenksprüche" (op. 109), die kernfest in der Intonation, voll Wohllaut in dem Ebenmaß der Stimmen, sorgfältig ausgearbeitet in der Textaussprache durch den Saal klangen. Auch für die Chöre von Schumann, für die altdeutschen und altitalienischen Madrigale ernteten die Sänger reichen, wohlverdienten Beifall. Beide Konzerte waren übrigens stark besucht — bei der ihrem Ende zueilenden Musiksaison und nach der Überfülle von Konzerten aller Art ein seltener Fall. — — Mit einem herrlichen Bachabend hat Siegfried Ochs die Vereinskonzerte des Phil-

harmonischen Chores in diesem Winter geschlossen. Neu einstudiert wurde die Kantate „Herr gehe nicht ins Gericht“ aufgeführt, deren erster Chor wie ein Wunder von reicher Erfindung, von gewaltiger Struktur im Aufbau dasteht. Mit zwingender Gewalt beugt er die Seele des Hörers in den Bannkreis der flehenden Stimmung; in atemloser Spannung folgt man bis zum Ende diesem lebendigen Stimmengewebe. Auch der Schlußchoral mit dem eigenartigen instrumentalen Zwischenspiel, dem leisen Hinschweben der Harmonieen nach der Höhe zu, fesselt durch die charakteristische Ausdeutung der Textworte. Es folgte danach eine aus der Kantate No. 170 losgelöste Arie, alsdann eine Kantate „Mein liebster Jesus ist verloren“ für drei Solostimmen und dann zum Schluß das „Magnifikat“. Der Dirigent hatte für diesen Abend das Cembalo als den Continuo ausführendes Instrument gewählt, während er sonst die Orgel dazu benutzt hat. Unser moderner Flügel ist klanglich ein von dem alten Cembalo durchaus verschiedenes Instrument; vielleicht würde es sich empfehlen, von einer unserer großen Flügelfirmen ein Cembalo nach altem Muster bauen zu lassen, wie man doch auch die alten Blasinstrumente wiederhergestellt und damit dem Orchester die Instrumente der Bachschen Zeit wiedergewonnen hat. Der Chor sang prachtvoll, er entfaltete einen Reichtum an feineren Nuancen, eine Weichheit und Kraft, Leben und Geist, daß es eine wahre Freude war, zuzuhören. Unter den Solisten hielt sich neben einer Stimme wie der von Julia Culp in Ehren der Alt von Emmy Leisner; sonst waren die Damen Anna Kaempfert und Eva Leßmann, die Herren George A. Walter und Griswold beschäftigt. Am Cembalo wirkte Max Seiffert, an der Orgel Bernhard Irrgang. E. E. Taubert

Das Rosé-Quartett besitzt auch bei uns zahlreiche Verehrer. Sie wurden geradezu begeistert durch die Wiedergabe von Schuberts a-moll, Beethovens B-dur op. 130 und Mozarts d-moll-Quartett; insbesondere waren das Mozartsche Menuett und die Cavatine von Beethoven ideale Leistungen. In bezug auf Klassikerinterpretation ziehe ich das Rosé-Quartett sogar dem einstigen Joachimschen vor. — Tüchtiges leistet das Streichquartett der Gebrüder Post; die Mittelsätze des A-dur Quartetts von Schumann wurden ganz herrlich wiedergegeben. Ein noch ungedrucktes Quartett in Es-dur von H. Neal op. 54 ließ im Aufbau und in der Verarbeitung das solide klassische Vorbild vermissen und machte daher öfters einen unklaren und verschwommenen Eindruck. Ein langsamer selbständiger Satz fehlt, doch steht in der Mitte des in eine Schulfuge auslaufenden ersten Satzes ein Adagio voller Inspiration und melodischer Schönheit. Das flotte Scherzo hat einen walzerartigen melodischen Zwischensatz und eine ziemlich aparte Coda. Den Schlußsatz schienen Variationen zu bilden. — Das Holländische Trio (Marcel van Gool in Vertretung von C. V. Bos, Jos. M. van Veen, Jacques van Lier) hatte an Stelle des versprochenen neuen Sindingschen Trios op. 87 Mozarts B-dur aufs Programm gesetzt und bot des weiteren in klangschöner Ausführung Schuberts B-dur Trio; dazwischen sang der gut geschulte Anna Wüllnersche Frauenchor ganz reizend Walzer von Schubert. — Die Trio-Vereinigung Henri Marteau, Hugo Becker und Ernst von Dohnanyi spielte in denkbar feinster Ausführung Mozarts E-dur Trio; ferner standen das Schumannsche Klavierquartett und Dohnanyis hier schon öfters gewürdigte Sonate für Klavier und Violoncell op. 8 auf dem Programm. — Mit dem sehr leistungsfähigen Pariser Orgelspieler Joseph Bonnet konzertierte der beliebte Geiger Jacques Thibaud; ihr Programm bestand im wesentlichen aus Bach und Händel. — Die etwa vierzehnjährige Geigerin Elena Toro ist unstreitig begabt, doch sollte ihr Lehrer sie noch von der Öffentlichkeit fernhalten und sie keineswegs Werke wie Ernsts Othello-Fantasie, mit der sie direkt Fiasko machte, spielen lassen. — Durch großzügiges und elegantes Spiel empfahl sich der Geiger Lucien Durosoir, der nur zu reichlich das Vibrato anwendet. Imponierend wirkte sein Vortrag der a-moll Solosonate von Bach. — Jan Gesterkamp, der seit sieben Jahren neben Witek als Konzertmeister dem Philharmonischen Orchester angehört, überzeugte diejenigen, die ihn noch nicht in den populären Konzerten als Solisten schätzen gelernt, in einem eigenen Konzert davon, daß er in bezug auf Auffassung, Tonschönheit und Technik es mit den meisten berühmten Virtuosen aufnehmen kann; er trug, von seinen Orchesterkollegen vortrefflich begleitet, die Konzerte von Mozart in D (mit dem sogenannten Straßburger Tanz), Brahms und Vieuxtemps in E vor; in letzterem fiel namentlich sein brillantes Staccato auf. — Ein eigenes Konzert mit dem von Ferdinand Neißer geleiteten Blüthner-Orchester veranstaltete die sehr talentierte Geigerin Carlotta Stubenrauch: noch ist sie für das Beethovensche Konzert nicht völlig reif, während sie Wieniawski's d-moll ausgezeichnet wiedergab. Wilhelm Altmann

Mit Unrecht wird oft behauptet, daß moderne Kompositionen technisch höhere Anforderungen an die Ausführenden stellen, als die älteren, sogenannten klassischen. Gerade bei der kristallklaren Durchsichtigkeit der letzteren machen sich Unkorrektheiten um so unangenehmer bemerkbar, wie auch zur Vermeidung von Monotonie der Vortrag viel feiner ausgearbeitet sein muß. Zu diesen Betrachtungen bot das zweite Konzert des rührigen Kotzoltschen Gesangvereins Anlaß. Einige zu den schönsten Perlen der Chorliteratur gehörende a cappella-Lieder von Mendelssohn gelangten nicht zu wünschenswerter Wiedergabe in Präzision und Ausdruck, während in anderen Werken sich die Sänger unter Leitung von Leo Zellner zu sehr beachtenswerten Leistungen erhoben. Die mitwirkende Solistin Susanne Dessoir bestätigte wiederum die schon oft gemachte Wahrnehmung, daß ihr ernste Gesänge nicht gut liegen, sie dagegen in solchen heiteren und schelmischen Charakters teilweise sogar Vorbildliches bietet, wozu ihre vorzügliche Aussprache nicht wenig beiträgt. — Hierin tut sich auch Hella Rentsch-Sauer hervor, deren Stimme aber nur in höheren Lagen wirkliche Schönheit aufweist. Der Vortrag ist mehr intelligent als empfunden. Einige Manuskript-Lieder von Manfred Gurlitt machten freundlichen Eindruck durch verhältnismäßige Einfachheit. — Der Pianist Paul Weingarten steht

ganz bedeutend über dem Durchschnitt. Er spielt mit Überlegung und technischer Fertigkeit, schwingt sich zu echter Größe aber dennoch nicht auf. Die Kontraste reichen nicht aus, das Forte, dem es an Machtfülle gebricht, ist nicht hinreißend, den elegischen Episoden, die zu berechnet erscheinen, fehlt es an Weichheit. Legte Weingarten mehr Gewicht auf plastischeres Gestalten, könnte er eine achtunggebietende Stellung erringen. — Emmy Mohr hat einen wohllautenden metallischen Sopran, dem in der Höhe, vor allem beim Forte aber viel Schärfe anhaftet, vielleicht die Folge einer auf Höhe abzielenden falschen Methode, der auch die zwecklose und unschöne Schulteratmung zuzuschreiben ist. Trotz Temperaments stellt sich der große, mitreißende Zug nicht ein. Das Programm enthielt einige hübsche Lieder von Karl Kämpf und Neuheiten von Alexander Schwartz, von welch letzteren allerdings nur „Wäsche im Wind" originell und effektvoll ist. Der vorzügliche Violinist Alfred Wittenberg steuerte mehrere Soli bei. — Der Baritonist Robert Maitland ist der beneidenswerte Besitzer einer besonders oben geradezu glänzenden Stimme, die fast Tenor-Timbre hat. Leider ist ihre Ausbildung nicht gleichmäßig genug, auch ist die häufige Anwendung des Falsett nicht künstlerisch begründet. Die Tonbildung ist mitunter etwas flach, dann gequetscht, dann wieder überraschend frei. Übrigens wurde er durch eine matte Klavierbegleitung sehr wenig unterstützt.

Arthur Laser

Zu ihrem letzten Liederabend (will hoffentlich heißen: nur in dieser Saison) hatte Lilli Lehmann das Blüthnerorchester aufgeboten, das Fritz Lindemann mit überlegener Umsicht leitete. Die ewig junge Meisterin war stimmlich ungemein gut aufgelegt, nur im „Et incarnatus est" aus Mozarts c-moll Messe hatte sie sichtliche Mühe aufzuwenden; aber die Szene und Arie „Ah perfido" und die „Ozean"-Arie wurden zum erlesensten Kunstgenuß. Man staunt wohl oft zu sehr das Naturphänomen dieser dem Walten der Zeit anscheinend Trotz bietenden Stimme an: man sollte darüber nicht die riesenhafte unermüdliche Arbeit der Künstlerin vergessen! — Franz Naval hatte dagegen keinen glücklichen Abend, als er Fielitz' Zyklus „Eliland", der heute beinahe dilettantisch anmutet, und unter einer Reihe neuzeitlicher Lieder auch vier solche von S. Karg-Elert sang, die noch keinen ganzen Eindruck machten. Vieles in diesen Liedern aus „An mein Weib" wirkt allzu absichtlich gemacht. Ein offenbares Talent sucht hier anscheinend noch sich selbst. Der Sänger war diesmal nicht gerade gut disponiert; seine Tongebung war mühevoll und reizlos. Sein sonst guter Geschmack entschädigte hierfür mit diesem Programm leider nicht. — Neue Kompositionen führte auch Carl Thiel, Professor am Institut für Kirchenmusik, auf. Darunter wirkten am besten: vor allem zwei gut gesetzte fünfstimmige a-cappella Chöre: das „Kyrie" und „Sanktus" aus der Loretomesse und die Motette „Erbarm dich"; daneben die Chöre „Abendlied" und „Was blüht in deinem Garten", erfinderisch anspruchslose, aber wohlklingende Gebilde. Im übrigen fiel die starke Homophonie fast aller sonstigen Darbietungen auf, deren erfinderischer Gehalt fast gleich Null war. — Inmitten des winterlichen Konzertgetriebes hielt Dr. Leopold Schmidt einen gut besuchten Vortrag über die „Elektra". Sehr sympathisch wirkte sein Wort, es gehöre sich, für Werke einzutreten, die groß und ernst gewollt seien. Solche besonderen Fälle, meinte er, machten wohl auch den gesprächig, der sonst schwiege. Hiernach erwies sich die Erwartung derer, die eine starke Stellungnahme für das Werk etwa voraussetzen mochten, sonderbarerweise als irrig. Der Vortragende beschränkte sich mehr auf tatsächliche Feststellungen. Ein bestimmtes Urteil über das Werk könne erst eine spätere Zeit sprechen. Den nun folgenden fachmännisch kenntnisreichen Ausführungen konnte man ohne weiteres zustimmen, bis auf einen Punkt, in dem es mir verstattet sei, ganz anders zu denken. Ich kann in Strauß' Verfahren nur eine auf seine (Strauß') Art erfolgende Weiterentwickelung der Wagnerschen Prinzipien erblicken. Daß dasselbe Ziel auch auf andere Weise, als die seinige, erreichbar ist (z. B. durch größere Klarheit des gesungenen Wortes; einfachere, und doch motivisch völlig durchwebte Gestaltung des Orchesterparts; wohl auch hier und da geschlossenere Teilform), ist mir zweifellos. Aber ganz, und organisch richtig ist auch Strauß' Art in jedem Falle. Wenn ihm seine symphonische Technik, die ihn für all und jedes eine ihm innerlich entquellende Form zu finden befähigt, in seinem musikdramatischen Schaffen zugute kommt, so kann man meines Erachtens deshalb hier doch keineswegs von „Symphonischen Dichtungen mit Gesang" sprechen. Das eigentliche, reine ästhetische Prinzip, Form aus Inhalt und Material, erscheint mir vielmehr bei ihm ganz in die Tat umgesetzt. Wie das Orchester in einer durchweg nur aus den Gegebenheiten des Dramas hervorwachsenden Form alle diese Werte musikalisch vertieft, „dem Gefühle" nahebringt (vgl. Wagner), so erscheinen mir auch diese Singstimmen völlig als eine gefühlsmäßige Ausdrucksweise der Handelnden. Gesang: die Steigerung des Wortes! Gesang und Orchester bei Strauß: ein unteilbares, aus der Sache hervorgegangenes Ganzes, und kein Nebeneinander. Meines Dafürhaltens können wir nur etwa mit solchen Gesichtspunkten das Wesentliche in Strauß' Musikdramatik erkennen oder fühlen. — Es bleiben mir noch zwei Pianisten zu erwähnen. Wilhelm Backhaus spielte unverständlicherweise vor fast leeren Bänken. Weiß man nicht, welche Summe von nahezu erreichter Unfehlbarkeit, von Energie, Tonschönheit und in jedem Falle auch von Gefühl einem in diesem jungen Pianisten entgegentritt? Er faßte die Hammerklaviersonate etwas scharfkantig, den Chopin nahm er kräftiger, als andere; aber alles war doch eminent überlegen. Auch die Bach-Busonische Chaconne war eine Prachtleistung. — Artur Schnabel hat diese fast restlose Sicherheit noch nicht erreicht, das bewies seine Interpretation der h-moll Sonate, die freilich musikalisch eine überragende Leistung bedeutete. Manches geriet ihm auch nicht goldklar genug; namentlich die Schlußoktaven donnerte die Linke zu Tode. Dafür gab er mit Beethoven op. 28 ein wahres Kabinetstück. Bei Weber (d-moll Sonate) und Schubert hat mich wieder die un-

gleiche Rhythmik seines Spieles gestört: bald zu metronomisch, bald reichlich verwischt. Hoffentlich findet der Reichbegabte noch den richtigen Mittelweg. Alfred Schattmann

Theodor Szántó ist gewiß weder technisch noch musikalisch ein charakterloser Spieler. Mir ist aber seine Art vorzutragen im innersten unsympathisch. Nicht nur Beethoven, ja auch Chopin, wie jedem echten Meister gegenüber erscheint eine derart raffiniert erklügelte Interpretation als unnatürlich. Einzig bei drei Stücken von Claude Debussy erschien sie angebracht, doch was erscheint bei dieser Musik noch unangebracht? — Lotti Schulz spielte Rubinsteins d-moll Konzert, das noch über ihre Kräfte ging. Die junge Dame hat aber viel Temperament und sicher eine starke pianistische Begabung, so daß man ihr raten kann, bei ihrem Berufe zu bleiben, vorausgesetzt, daß sie ernst weiter an sich arbeitet. — Eine feine stille Art bewies Lotte Kaufmann. Es gelang ihr, eine behaglich intime Stimmung mit ihrem schlichten, natürlich-warmen Vortrage kleinerer Stücke von alten Meistern zu wecken. Aber für solche Klein- und Feinkünstler ist heut kein Platz. Möge die Pianistin vor allem trachten, ihrer Technik noch mehr Schliff, Glanz und Präzision zu geben, das Publikum will etwas zum Klatschen haben. — Beim Spiel der Pianistin Clementine Sandhage kam mir die Überzeugung, daß man ihr von dem Versuche abraten muß, auf dem Wege des Konzertierens bekannt zu werden, und selbst wenn sie, wie ja die meisten Spieler, ihr Konzert nur als ein Reklamemittel betrachtet, wäre das eine verkehrte Rechnung. — Amy Hare's Können deckte sich durchaus nicht mit der Aufgabe, die sie sich gestellt hatte. Um mit Orchester zu spielen, bedarf es eines volleren Anschlages, größerer technischer Brillanz und musikalischer Lebendigkeit. — Lucie Harden ist zwar auch keine Konzertspielerin, scheint mir doch aber eine Pianistin, die genügend technisches und musikalisches Können besitzt, um an der Verbreitung guter Kunst Anteil nehmen zu können. Will sie ein weiteres, persönlich uninteressiertes Konzertpublikum gewinnen, so müßte sie technisch, besonders aber in rhythmischer und dynamischer Belebung ihres Spieles viel mehr daran wenden. An Eva Uhlmanns Gesang fand ich fast nichts Lobenswertes. Was nützt alles Studieren da, wo die technischen und geistigen Anlagen allzu sehr mangeln? Hermann Wetzel

Victor Gille bringt leider aus Paris nicht den famosen klaren Anschlag mit, er hält den Ton krampfhaft fest und verletzt dadurch das Ohr recht häufig. Auch das Clair-Obscur Chopin's ist ihm dadurch verwehrt. Sein Vortrag ist recht korrekt und interessiert bisweilen durch eigenartigen Rhythmus. Henny Linkenbach war laut Anschlag wegen Krankheit entschuldigt, so daß sich die Besprechung verbietet. — Paul Reimers nimmt für sich ein, sein Auftreten läßt ihn als einen feingebildeten Mann erkennen, der Inhalt und Wesen eines Liedes sicher erfaßt und hervorragend musiziert. Leider geht die technische Ausbildung nicht damit Hand in Hand. Besonders die Lage von *f'* abwärts arbeitet stark im Hals. — Das Ehepaar Senius bewegt sich leider nicht auf der aufsteigenden Linie. Klara Senius-Erler trägt ganz entzückend vor, allerdings ohne tiefere Eindrücke zu hinterlassen, hat aber technisch im Laufe des Winters sehr nachgelassen. Mir scheint, als ob die Sängerin ihr Organ forcieren will. Auch Felix Senius ist nicht mehr derselbe. Er hat sich ein sehr häßliches halsiges Piano, ebenfalls im Laufe des Winters, angewöhnt, das namentlich in der Höhe in Verbindung mit einem nicht zu rechtfertigenden ungestützten Falsett direkt unangenehm auffällt. Felix Senius gehört zu den ganz wenigen Berufenen; sollen wir auch da wieder eine Hoffnung verlieren? Sein Vortrag atmet wie immer den Zauber wundervollen künstlerischen Ernstes, heiligster Ergriffenheit aus, den nur bisweilen mangelnde technische Herrschaft unterbrechen konnte. Richard Hähn

Charlotte Rehfeld. Der schönste Vorzug dieser Sängerin ist ihr klangvoller Mezzosopran. Die Schulung aber weist folgende Mängel auf: sie tremoliert, detoniert und verschluckt nicht nur Silben, sondern auch ganze Wörter. Ihr Auftreten ist entschieden verfrüht. — Marcella Sembrich sang vor einem gespannt lauschenden Publikum französische, polnische und deutsche Lieder mit Eleganz, Verve und großer Kunst. Aber all ihre Fertigkeit kann darüber nicht hinwegtäuschen, daß sie nicht mehr imstande ist, den einzelnen Ton festzuhalten, und dieser Mangel macht sich dermaßen geltend, daß ein ferneres Konzertieren ihrem Rufe nur schaden muß. — Gertraut Langbein (Sopran) fehlt sowohl die nötige Stimmkultur — im Forte schreit sie mehr, als sie singt — als auch die ausreichende Darbietungsgabe, um ein Großstadtpublikum zu erfreuen. In demselben Konzert brachte der Geiger Theodore Spiering eine dankbare, aber keineswegs originelle Violinsonate von Ed. Behm (unter Mitwirkung des Komponisten) ganz vortrefflich zu Gehör. — Iduna Walter-Choinanus sang an ihrem zweiten Liederabend fünf neue Lieder von Richard Wetz und zwei Manuskriptlieder von Arthur Heyland. Die Lieder von Wetz sind tüchtige Arbeiten, die aber mehr von Können als von Inspiration zeugen. Sie sind wohl menschlich gut empfunden, aber solange wir in einer Komposition nicht die Kundgebung einer Einzelseele verspüren, müssen wir immer nur bedingt loben. Origineller sind die beiden Lieder von Heyland, dafür aber weist er am Ende von „Strandlust" einen Intelligenzfehler auf: in „O wie sinkt er zurück" darf der Ton am wenigsten zurücksinken, da ihn „die Wogenmusik" umbraust. Iduna Walter-Choinanus erwies sich als eine sympathische, ernste Künstlerin. — Elsa Sant wählte mit gutem Instinkt Volks- und Kinderlieder für ihren Liederabend und erzielte mit fast allen Nummern einen verdienten Erfolg. Die Leichtigkeit und Natürlichkeit ihres Singens wirkt wohltuend. Arno Nadel

Frieda Rickertsen besitzt einen kräftigen und klangschönen Sopran, der in einem größeren Raum als dem Klindworth-Scharwenka-Saal noch mehr zur Geltung kommen würde. — O'Neil Philipps (Klavier) spielte mit ausgezeichneter Technik, aber ohne Gefühl u. a. Stücke von Busoni, die recht unbedeutend klangen. — In

Dr. Alfred Haßler (Bariton), der einen Brahms-Abend veranstaltete, lernte man einen Sänger mit guten Eigenschaften kennen, der wohlverdienten Beifall erntete. Der gemischte Chor des Eichelbergschen Konservatoriums beteiligte sich an einigen Volksliedern, die nicht zu den besten von Brahms gehören. Max Vogel

Madelaine van Vliet, die eine Reihe altitalienischer und altfranzösischer Lieder und Arien sang, verfügt über eine zwar nicht allzu große, auch nicht in allen Lagen gleich leicht ansprechende, aber wohlgebildete Stimme und trägt sehr reizvoll, mit einer individuell wirkenden verschleierten Wehmut vor, die namentlich den „Bergerettes“ sehr zustatten kam. Dr. S. G. Rumschiysky begleitete geschmackvoll und diskret. — Franz Egenieff bewies an einem Liederabend, daß er seinem schönen Baß ausgezeichnete Pflege hat angedeihen lassen. Aber ein Konzertsänger von ausgeprägter Eigenart ist er nicht. Echtes Empfinden ersetzt er zumeist durch ein allerdings sehr klug berechnetes Theaterpathos. — Die Sängerin Paula Gatscher muß, namentlich was Vokalisation, Intonation und auch Vortrag anbetrifft, noch viel lernen. An Mitteln fehlt es ihr nicht. Die mitwirkende Violinistin Mary Dickenson entbehrt noch der Sicherheit in der Technik, sie zeigt aber gesunden musikalischen Sinn. — Sehr instruktiv verlief das Konzert, in dem Frida Kwast-Hodapp und James Kwast die von dem großen Münchener Kontrapunktiker Joseph Rheinberger bearbeiteten Goldberg-Variationen mit ausgezeichnetem Stilgefühl auf zwei wundervollen Bechsteinflügeln spielten. Die Stimme des mitwirkenden Baritonisten Hjalmar Arlberg klingt recht gaumig und gepreßt, sein wenn auch intelligenter Vortrag entbehrt der rechten Farbigkeit. Arthur Neißer

Der Liederabend, den Anna Cramer mit eigenen Kompositionen veranstaltete, war ein recht freudloser. Ihre Arbeiten entbehren jeder Physiognomie und lassen darum kalt. Auch war es nicht klug, die Hälfte dieser kraftlosen Gebilde von einer Sängerin interpretieren zu lassen, deren Gesangskunst noch gar zu sehr in den Kinderschuhen steckt, — den Namen der Dame verschweige ich besser. Aber auch der mitwirkende Baritonist, Gerard Zalsman, vermochte nicht, den Geist der Langweiligkeit zu vertreiben. Gustav Kanth

BREMEN: Das „Ereignis“ der letzten Wochen war die Aufführung von Pierné's „Kinderkreuzzug“ durch den erheblich verstärkten Michaelis-Kirchenchor unter Leitung von Paul Scheinpflug. Der trefflich geschulte Kinderchor bestand aus 200 Schülerinnen. Das sowohl durch seine Besonderheit, wie auch durch seine musikalischen Eigenschaften lebhaft interessierende Werk fand eine sehr warme Aufnahme, die eine demnächstige Wiederholung der vorzüglich gelungenen Aufführung veranlaßt hat. Die Haupt-Solopartieen hatten in Berta Boelen, Grete Bölling und Paul Tödten eine recht gute Besetzung erhalten. — Im Philharmonischen gab Ernst Wendel eine glänzend verlaufene Gastrolle als Dirigent, auf Grund deren er sofort zum Nachfolger Panzners erwählt wurde. Dieser befindet sich jetzt in der Periode der Abschiedstriumphe, zu denen auch ein prächtig verlaufenes Konzert des Lehrergesangvereins mit dem „Liebesmahl der Apostel“ zählte. Ebendort wurden auch Volbachs „Am Siegfriedbrunnen“ und Bleyles „An den Mistral“ sehr beifällig aufgenommen. Als Gäste der Philharmonie hatten wir das Ehepaar v. Kraus in bekannter Vortrefflichkeit, aber mit einem etwas altväterischen Programm und Artur Schnabel als ausgezeichneten Interpreten des Brahmsschen B-dur Konzertes. — Endlich sei noch eine prächtige Aufführung des „Elias“ durch den Domchor unter Eduard Nößler erwähnt, hier die einzige größere, aber sehr würdige Mendelssohnsfeier. Gustav Kißling

BRÜSSEL: Das dritte Concert populaire (Sylvain Dupuis) wurde eröffnet mit einer symphonischen Dichtung „Werther“ des Belgiers Vreuls, die in ihrer Ausdehnung einen wirklich monotonen und langweilenden Eindruck hinterließ. Die junge Pianistin Tagliaferro machte durch ihr musikalisches und graziöses Spiel (B-dur Konzert von Beethoven, cis-moll Konzert von Rimsky-Korssakow) einen sehr vorteilhaften Eindruck. Aber wirklichen Enthusiasmus rief das Auftreten von Ernestine Schumann-Heink („Titus“-Arie, Szene der Waltraute aus der „Götterdämmerung“ und als Zugabe „Erlkönig“) hervor. Das Orchester spielte noch sehr schön die Rheinfahrt und die Trauermusik aus der „Götterdämmerung“. — Auch in seinem dritten (Beethoven-) Konzert war Durant nicht sehr glücklich. Die Aufführung der „Egmont“-Musik und des Oratoriums „Christus am Ölberge“ litt wieder an der Mitwirkung nur mittelmäßiger Solisten. Er muß entschieden für solistische Attraktion sorgen, sonst haben seine Konzerte, die er nur unter persönlichen Opfern aufrechterhält, keine Zukunft. Die Orchesterleistungen waren durchaus erfreulich. — Das fünfte Konzert Ysaye wurde von Frank van der Stucken, der sich als ein geschickter und temperamentvoller Dirigent bewährte, geleitet. Schumanns Vierte, „Tod und Verklärung“ und die „Euryanthe“-Ouvertüre waren die sehr beifällig aufgenommenen Nummern. Kreisler hatte seinen gewohnten großen Erfolg mit Beethoven und kleineren Sachen altitalienischer Meister. — Das zweite Konservatoriumskonzert (Edgar Tinel) war dem Andenken Mendelssohns gewidmet: Italienische Symphonie und Violinkonzert (César Thomson). Raffs „In den Alpen“ wurde vom Publikum abgelehnt. Tinels Dirigentenbegabung wurde warm anerkannt. Felix Welcker

BUDAPEST: Die letzten Wochen brachten uns eine Reihe von Genüssen, wie sie unserer Hauptstadt in ähnlicher Fülle niemals noch beschieden waren. Und der künstlerische Zug nach dem Osten will nicht enden. Unsere Philharmoniker bescherten uns in ihrem vorletzten Konzert als Hauptstück Richard Strauß' „Heldenleben“. Das Blendwerk geistvoller Kunstfertigkeit, das stellenweise freilich doch auch die Poetenseele des Komponisten offenbart, fand um so stürmischeren Beifall, als der Dirigent, Stefan Kerner, und das Orchester diesmal von dem Ehrgeiz beseelt waren, ihre volle Künstlerschaft für das Werk einzusetzen. Im nächsten Konzert ging es sanfter zu; wir hörten Webers „Rübezahl“-Ouvertüre, die Pastoral-Symphonie, Mozarts Violinkonzert in Es (in der warm-

bewegten, noblen Interpretation Arrigo Serato's) und als schärfere Ohrwürze die in farbigen Lärm gefaßte Langeweile der Lisztschen „Tasso"-Nachdichtung. — Das letzte Konzert des Akademieorchesters brachte unter Leitung Hubay's zwei Novitäten: Bachs Kantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" (Actus tragicus) unter Mitwirkung des verstärkten Zöglingschores der Musikakademie und Bartók's fünfsätzige „Suite", eine der besten, interessantesten Arbeiten dieses hypermodernsten aller ungarischen Komponisten, dessen Genialität allerdings von dem zersetzenden Nihilismus jener Klangstimmungskunst angekränkelt ist, zu der die Impressionisten von übermorgen unter dem Motto: „Wie ich es höre" unsere edle Musika zersetzen möchten. Etwa auch Claude Debussy, dessen symphonisches Ton- und Lautsymbolmosaik „La mer", ein Meisterstück technisch-phantastischer Virtuosität, wir in einem volkstümlichen (!) Symphoniekonzert Ladislaus Kun's hörten. — Von Wien kam das Tonkünstler-Orchester unter Leitung von Oskar Nedbal und Felix Weingartner zu Gaste. Beide Dirigenten entzückten: Nedbal durch sein impetuoses Temperament, Weingartner durch seine überlegene, kulturgeadelte Objektivität. Als Komponist der symphonischen Dichtung „König Lear" enttäuschte er. — Die Kammermusik-Abende der Brüsseler und der Böhmen, des Kemény-Schiffer- und des Grünfeld-Novacek-Quartetts und des Hubay-Popper-Trios (die letzten Abende mit Godowsky und Backhaus) haben nach wie vor ihr großes, getreues Stammpublikum. Von Geigern hörten wir die Meister zweier einander weltferner Stile: Kubelik und Ysaye; von Pianisten Emil Sauer, dessen Genialität Poesie und Pose gleich nahesteht, Ignaz Friedman, der sein Spiel bereits mit zu viel Manier parfümiert, Theodor Szántó, einen Virtuosen mit kalter Seele, Wilhelm Backhaus, das blonde Ibach-Pianola, Bruno Eisner, eine Zukunftsgröße mit Gegenwartssiegen, endlich die Damen Ida Kelen, die musikalischste unserer Pianistinnen, Ernestine Roth und Margit Varró-Picker, der wir einen genußreichen Abend alter Meistermusik verdanken. Von Instrumentalisten erfreuten noch Ludwig Schmidthauer mit einem Orgelvortrag und Sergei Kussewitzky durch seine phänomenale Virtuosität auf dem Kontrabaß. Von Sängerinnen erschienen: Marcella Sembrich, trotz einer leisen Verschleierung und Unverläßlickeit der Mittellage noch immer die Diva aller Koloraturprimadonnen, wenn auch schon keine Meisterin des deutschen Liedes, Julia Culp, Elena Gerhardt, die in ihrem zweiten Konzert durch matteren Pulsschlag des Empfindens befremdete, Lola Artôt de Padilla, eine Sängerin von erstrangigem Mittelmaß, endlich das Quartett der schwedischen Schwestern Svärdström, die in Budapest und dem übrigen Ungarn bei ihrem fünfzigsten Konzert angelangt sind. Eines durchschlagenden Erfolges hatte sich der Baritonist Franz Steiner, ein Liedersänger vornehmster Art, zu erfreuen, und stürmische Begeisterung weckte ein Wagner-Abend (mit Orchester) des bayerischen Meistersängers Heinrich Knote. Auf Vollständigkeit kann aber selbst diese Liste nicht Anspruch machen. Hoffentlich ist die nächste kürzer.

Dr. Béla Diósy

DRESDEN: Der aus England stammende, aber seit langen Jahren hier lebende Tonsetzer Percy Sherwood gab mit einem eigenen Kompositionsabend erneute Beweise seines ehrlichen Strebens und tüchtigen Könnens, das sich mit echt musikalischem Empfinden paart. Er ist kein Moderner, sondern schließt sich an Robert Schumann an, mit dem er den Sinn für romantische Klangwirkungen gemein hat, sowie die Fähigkeit, in kleinen Klavierstücken Vortreffliches zu leisten. Tatsächlich kam in fünf solchen kurzen Stimmungsbildern für Klavier die sympathische Eigenart Sherwoods am besten zur Geltung. Eine Sonate C-dur für Viola und Klavier bedeutet eine wertvolle Bereicherung der Bratschenliteratur, und das Klaviertrio fis-moll ist ein Werk, das ebenso sehr durch Formenschönheit wie durch reiche Fülle der Gedanken besticht. Einige Lieder, von Margarete Adela gut gesungen, vervollständigten den günstigen Gesamteindruck des Abends, in dessen Verlauf die Herren Petri, Wille und Spitzner die künstlerischen Helfer des Komponisten waren. — In einem Aufführungsabend des Tonkünstlervereins hörte man erstmalig ein Klavierquintett F-dur von Georg Schumann, das durch edle Melodik, Klangschönheit und klaren Aufbau die Aufmerksamkeit bis zum letzten Takte rege erhielt und dem vornehmen Künstler einen vollen Erfolg einbrachte. — In Roths Musiksalon gab der erste Harfenist des Leipziger Gewandhauses Johannes Snoer Proben seiner trefflichen Künstlerschaft. Ein Liederabend von Minnie Melville, deren Stimme nicht groß und deren Vortrag wenig bedeutend ist, fand hervorragende instrumentale Ergänzung durch den ausgezeichneten Cellisten Anton Hekking. — Ein Klavierabend von Rudolf Zwintscher, der sich als großzügiger Künstler von hinreißendem Feuer und prachtvoller Technik bewährte, sowie Konzerte der Geiger Jacques Thibaud und Fritz Kreisler seien noch als bemerkenswert hervorgehoben. — Nicht verschweigen möchte ich, daß sich in dieser Saison die Konzertmüdigkeit des Publikums in weit höherem Maße bemerkbar macht als sonst. Einige angesetzte Konzerte angesehener Künstler mußten abgesagt werden, weil der Vorverkauf der Karten allzu schwach war, und andere Veranstalter füllten den Saal nur mühsam durch Freikarten. Da dieselben Erscheinungen wohl auch in anderen Großstädten zutage treten, so darf man wohl annehmen, daß eine Reform unseres gesamten Konzertwesens sich schließlich als unabweisbar herausstellen wird.

F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Das sechste Konzert des Musikvereins war als Mendelssohn-Feier gedacht. Zur Aufführung gelangte natürlich das Oratorium „Paulus", das größtenteils in Düsseldorf entstanden ist und hier auch am 22. Mai 1836 anläßlich des Niederrheinischen Musikfestes erstmals vom Komponisten vorgeführt wurde. Als Solisten wirkten Olga Klupp-Fischer, Käte Herrlich, George A. Walter, H. Vaterhaus; die Orgelpartie versah F. W. Franke aufs beste. Leiter der gediegenen Wiedergabe des Werkes war der interimistische Vereinsleiter, Musikdirektor G. Kramm. Im folgenden Konzert wurde Karl Panzner, der zukünftige städtische Musikdirektor und Dirigent

des Musik-Vereins, sehr gefeiert. Er brachte die „Oberon"-Ouvertüre, „Tod und Verklärung" von Strauß und die fünfte Symphonie von Beethoven hervorragend schön zu Gehör. Arrigo Serato stellte sich mit Beethovens Violinkonzert als guter Techniker und feingebildeter Vortragskünstler vor. Georg Kramm führte noch „Mahomeds Gesang" für gemischten Chor und Orchester von Robert Kahn auf. — Ihren letzten Abonnements-Abend gab die sehr geschätzte Pianistin Anna Haasters-Zinkeisen mit der Sopranistin Mary Münchhoff bei lebhafter Beteiligung des Publikums und fand mit ihren ausgereiften, feinsinnigen Vorträgen großen Beifall. Ferner brachte die schnell zu allgemeiner Beliebtheit gelangte neue Trio-Vereinigung Flohr, Reibold und Anger an ihrem vierten Kammermusikabend eine sehr gefällige, wenn auch nicht gerade bedeutende Sonate für Violoncell und Klavier von Nicodé in bester Ausführung zur beifälligen Aufnahme. — Eigene Konzerte gaben der Geiger Ferenc Hegedüs, Heinz Schüngeler, ein vielversprechender Pianist, der sich mit dem tüchtigen Violinspieler Curt Vogel zu einem Sonatenabend vereinigte und u. a. eine sehr gediegene Violinsonate von Ph. Scharwenka vortrug, sowie Willy Burmester, dessen Vortragskunst ungewöhnliche Begeisterung entfachte.

A. Eccarius Sieber

ELBERFELD: Im dritten Solistenkonzert der Elberfelder Konzertgesellschaft bot Susanne Dessoir in Liedern von Mendelssohn, Schumann, Brahms, Grieg, Reger und Wolf zwar etwas ungleiche Proben feiner Vortragskunst, bei denen Hans Haym ein vornehmer Begleiter war. — In Quartetten von Haydn und Beethoven bewährte das Brüsseler Streichquartett seine Meisterschaft in Technik, feinem Vortrag und geistiger Durchdringung des Stoffs. — Das Programm des fünften Abonnementskonzerts brachte zum Gedächtnis Richard Wagners (13. Februar) das „Lohengrin"-Vorspiel und die „Tannhäuser"-Ouvertüre, dazu Bruckners herrliche „Siebente" unter Hans Haym in trefflicher Ausführung. Der Chor zeigte sich den Schwierigkeiten des 150. Psalms von Bruckner gewachsen. In wunderbarer Abgeklärtheit und mit vollendeter Technik spielte Pablo Casals (Cello) Bruchs „Kol Nidrei" und das Schumannsche a-moll Konzert. — Im letzten Lehrergesangvereins-Konzert konnte man sich wieder an der reifen Künstlerschaft Raoul Pugno's erfreuen; im Vortrag der Chopinschen Fis-dur Polonaise übertraf er sich selbst. Als Vortragskünstlerin bewährte sich Hedy Iracema-Brügelmann in Liedern von Schillings, Wolf, Strauß, v. Hausegger und Weingartner. Der Verein selbst zeigte in den unter Hayms kundiger Leitung gesungenen Männerchören fast ausnahmslos seine rühmenswerten Vortragseigenschaften.

Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M.: Im jüngsten Museums-Orchesterabend waren Händel und Bach mit je einem bedeutenden Instrumentalwerke vertreten, dieser durch das fünfte Brandenburgische Konzert in der Bearbeitung Silotis, der auch den Klavierpart vortrefflich ausführte, während die beiden anderen Solostimmen vom Violinisten H. Lange und dem Flötisten Naumann besorgt wurden. Händels fünftes Concerto grosso mit zwei obligaten Violinen (H. Lange und A. Heß) und Soloviolоncell (F. Engert) überbot den Eindruck des vorgenannten Werkes im Punkt stilistischer Treue, die bei Bach durch Einführung eines Konzertflügels anstelle des Cembalo zu leiden hatte. Brahms' Haydn-Variationen op. 56 und Liszts „Totentanz"-Variationen über „Dies irae", endlich „Don Juan" von Richard Strauß führten die Hörer zur Gegenwart zurück. Ebenfalls im Rahmen der Museumskonzerte stand ein Auftreten des hier noch nicht gehörten Prager Sevčik-Quartetts, das mit seinen hochansehnlichen, temperamentvollen Produktionen doch die zündende Wirkung des hier ein- und ausgehenden anderen „Böhmischen Quartetts" nicht ganz erreichen konnte. Zwei einheimische Kammermusikunternehmen, das Frankfurter Trio (L. Rottenberg, A. Rebner, J. Hegar) und das ebenfalls sehr ernst zu nehmende Quartett der Herren W. Post, Ratzka, H. Schmidt und Schlemüller schlossen ihre Tätigkeit für diese Saison mit je einer wohlgelungenen Veranstaltung ab. Zu einem abermaligen Auftreten Fritz Kreislers hat sich das Publikum geradezu gedrängt. Er nahm wieder ältere italienische Violinliteratur vor, und wo er den Bogen ansetzte, da blühte Leben und Schönheit, da entquoll reicher Genuß.

Hans Pfeilschmidt

JOHANNESBURG: Nach einer Abwesenheit von nahezu fünf Jahren ist Mrs. De Beer-Lomelino wieder hierher zurückgekehrt und hat durch ihr meisterhaftes Klavierspiel nicht nur ihre alten Gönner elektrisiert, sondern auch neue Bewunderer ihrer Kunst erworben. Mrs. De Beer-Lomelino hat große Fortschritte gemacht, und sie darf heute als eine der ersten Pianistinnen in Südafrika betrachtet werden. Eine besondere Nummer des letzten Programms (sie gab im ganzen drei Konzerte) bildete Bachs Concerto für vier Klaviere, ausgeführt durch sie, Florence Weinberg, Miss Hopkins und Pierre de Beer. — Im jüngsten Konzert der Musical Society lernten wir Grace Batchelder kennen. Sie ist eine Pianistin mit bedeutender Technik, jedoch fehlt ihr zuweilen die Wärme des Vortrags, was bei der schwierigen Aufgabe, die sich die Dame gestellt hatte, mehrfach empfunden wurde.

J. Seelig

KÖLN: Daß auch die Musikalische Gesellschaft nicht auf eine kleine Mendelssohn-Feier verzichten würde, war nach dem in dieser viel leistenden Korporation herrschenden gutkünstlerischen Geiste wohl zu erwarten. Es fehlte nicht an einem hübschen Festspruche, dann brachte die Aufführung Mendelssohnscher Werke das Klavierkonzert g-moll, in dessen Vortrag sich Lony Epstein geistig wie technisch auszeichnete, das von Konservatoriumsschülern unter Fritz Steinbachs begeisterter Leitung ungemein stimmungsvoll gesungene Ave Maria, ebenso den 42. Psalm und anderes mehr. An einem späteren Abend zeigte die Mezzosopranistin Grete Rautenberg sich der freundlichen Naturgabe einer schönen Stimme würdig, indem sie ihrem Liedergesang durch Geltendmachung feiner künstlerischer Eigenschaften ein mehr als oberflächliches Interesse der Hörer sicherte. Die heute keines-

wegs mehr kleine Zahl jugendlicher Geiger, deren verblüffendes technisches Können alle Welt staunen lassen würde, wenn es ihrer eben nicht schon viele gäbe, sahen wir durch Alberto Curci aus Neapel vermehrt. Dann erspielte sich das bestbekannte Prager Sevčik-Quartett mit der Wiedergabe von Dvořáks F-dur, Debussy's g-moll und Beethovens Es-dur Quartett einen großen Erfolg, für den weitaus in erster Linie das außerordentlich feine Zusammenspiel als solches maßgebend war, während zumal der führende Geiger Lhotsky hinsichtlich seiner Beethoven-Auffassung unsere deutschen Kenner des Werks kaum ganz befriedigt haben dürfte. — Das Gürzenich-Quartett bot uns an seinem siebenten Abend mit Brahms' B-dur Quartett und Haydns D-dur Quartett wahre Perlen vornehmer Kammermusikkunst. Dann wurde von Eldering, Körner, Grützmacher, Franz Tischer-Zeitz, Richard Friede, Franz Nauber und Bernhard Hühnerfürst Beethovens wundervolles Septett überaus feinsinnig und technisch makellos dem dankbaren Ohre vermittelt.

Paul Hiller

KÖNIGSBERG: Mendelssohns 100. Geburtstag zog auch hier einige Kreise. Der Sängerverein unter Robert Schwalm führte am Tage selbst die „Antigone"-Musik auf, die freilich, von der Bühne losgerissen, nicht zu rechter Wirkung kam. Max Brode gab die Italienische Symphonie und die „Sommernachtstraum"-Ouverture in angenehmer Ausführung „zum Andenken" des Meisters, und auch die Wiedergabe des Es-dur Quartetts durch die Wendelsche Vereinigung und einiger wenig gesungener Lieder mag in den Bann dieses Gedenktages gehören. Die Aufführung zweier Bachscher Kantaten und seines Magnifikat in D-dur durch die Musikalische Akademie (Schwalm), sowie die der Constanz Bernekerschen, wohl vielfach überschätzten „Krönungskantate" durch die Singakademie (Brode) kamen nicht weit über löbliche Absichten hinaus. Im selben Singakademie-Konzert sang Alfred Fischer ein paar ungleiche, witzigflache Weingartnersche Lieder mit Orchester; auch Maria Eschment, eine auf gutem Wege befindliche junge Sängerin, vermittelte Novitäten von Kaun und Kämpf, doch die positive Ausbeute war ebenso gering als die aus zwei Kompositionsabenden: der von Otto Besch stellte eine Früh-, der von Arthur Altmann eine Spätgeburt dar, insofern dieser Tonsetzer, ohne nennenswerte, ohne mehr als durchschnittliche Begabung sich der Ausdrucksmittel verflossener Generationen bedient. Von auswärtigen Gästen musizierten Vecsey mit Dohnanyi, Marteau, Julia Culp mit Erich Wolff und, besonders gefeiert, Bronislaw Huberman.

Lucian Kamieński

LEIPZIG: War das 19. Gewandhauskonzert mit wahrhaft bedeutenden und begeistert aufgenommenen Interpretationen der achten Symphonie, der sogen. dritten Leonoren-Ouvertüre und der „Eroica" ganz auf den heiligen Namen Beethoven gestellt gewesen, so wurden im 20. Engelbert Humperdinck mit der Erstaufführung seiner verspätet fertig gewordenen, nicht gerade durch Gedanken bedeutenden, aber reizvoll gearbeiteten und in Satz und Instrumentation gleich wohllautreichen Ouvertüre zur „Heirat wider Willen", Wagner mit dreien von den Wesendonk-Gedichten, Schumann mit der „Manfred"-Ouvertüre, und — nach einigen klavierbegleiteten Griegschen und Brahmsschen Liedern — Brahms mit der c-moll Symphonie zueinandergestellt, und auch über diesem Konzerte leuchtete die Sonne glücklichsten Vollbringens. Die Novität von Humperdinck wurde prächtig ausgeführt und mit Beifall aufgenommen; tiefeindringlich interpretierte Arthur Nikisch die „Manfred"-Musik, schön und in den Ecksätzen großartig baute er mit dem Gewandhausorchester vor der andachtsvollen Zuhörerschaft die Brahmssche Beethoven-Huldigung auf, und neben dem Gewandhausgewaltigen triumphierte diesmal Elena Gerhardt mit edeltonigen und im Ausdruck wesentlich verinnerlichteren Gesangsvorträgen, von denen „Träume" und „Schmerzen" von Wagner, Grieg's „Mit einer Wasserlilie" und zum größten Teil auch Brahms' „Immer leiser wird mein Schlummer" als die vollkommensten zu nennen sind. — Im elften Philharmonischen Konzert ließ sich zwischen sehr tüchtigen Reproduktionen der Symphonie fantastique von Berlioz und des „Eulenspiegel" von Strauß, für die man Hans Winderstein und dem Winderstein-Orchester zu danken hatte, wieder einmal der Münchener Violoncellist Heinrich Kiefer hier, am Ausgangspunkte seines Künstlerruhmes, vernehmen und begegnete mit seinen technisch vorzüglichen und im Klange außerordentlich warmen Darbietungen von Dvořák's Konzert, J. S. Bachs „Air" und Cassella's pikantem „Chanson napolitaine" enthusiastischer Aufnahme. — Ein unter Mitwirkung des Winderstein-Orchesters stattgehabtes Konzert der Gebrüder Piek-Mangiagalli aus Mailand, von denen der durch Leschetitzki gebildete Pianist Riccardo bei hochgradig entwickelter Geläufigkeit und Bravour die rechte Anschlagspoesie vermissen ließ und als Tonsetzer mit drei „Miniaturen" für Klavier und Streichorchester liebenswürdiges Talent bezeugte, der von Sevčik herkommende Violinist Roberto aber mehr durch sein Kantilenenspiel als mit seiner noch nicht ganz abgeklärten Technik erfreute, hat neben Goldmarks Violinkonzert und der „Carmen"-Phantasie von Bizet-Sarasate ein paar für hier neue Werke von guten Meistern kennen gelehrt: die stimmungsmalerisch-interessante symphonische Dichtung für Klavier und Orchester „Les Djinns" von César Franck und die stark zusammengeschusterte, überaus poltrige „Fantaisie de concert" für Klavier und Orchester von Peter Tschaikowsky. — Von dem Pariser Geiger Lucien Durosoir, der sich hier mit Viotti's a-moll Konzert, Bachs a-moll Solosonate, dem h-moll Konzert von Saint-Saëns und kleineren Stücken von Bruneau und Wieniawski vorstellte, gewann man den Eindruck, daß er alles Zeug zum bedeutenden, durch Fülligkeit des Tones und Rassigkeit des Vortrages faszinierenden Violinvirtuosen hat, einstweilen aber noch vielfach mit allzu dickem Orchesterstrich und wohl auch mit allzu geringer Elastizität des rechten Handgelenkes arbeitet.

Arthur Smolian

LUZERN: Die Abonnementskonzerte haben eine wesentliche künstlerische Hebung erfahren, weil sie vom Offiziellen Kurkomitee

garantierten bedeutenden Jahressubvention die Besetzung des Stadtorchesters vom 1. Oktober 1908 an erhöht werden konnte. Dadurch ist nun dem Leiter dieser seit vielen Jahren von der Luzerner „Theater- und Musikliebhaber-Gesellschaft", deren Gründung in das Jahr 1807 zurückreicht, veranstalteten Winter-Symphonie-konzerte, Peter Faßbaender, die Möglichkeit gründlichen Studiums der aufzuführenden Werke gegeben. Zur Wiedergabe gelangten in den vier Konzerten: Hans Hubers großangelegte C-dur-Symphonie, die erste und die Pastoral-symphonie Beethovens, und, zum 100. Geburtstag Mendelssohns dessen Schottische Symphonie; ferner das „Meistersinger"-Vorspiel, „Liebestod" aus „Tristan und Isolde", Vorspiel und „Liebesmahl" aus „Parsifal", „Festouvertüre" von Friedrich Hegar, „Préludes" und „Prometheus" von Liszt. Als Solisten beteiligten sich die Sängerinnen Margarethe Bletzer (Baden-Baden) und Gabriele Englerth (Bern), der Geiger Felix Berber, Nachfolger Marteaus am Genfer Konservatorium, und der Pianist Alfred Hoehn aus Köln. Zum drittenmal innerhalb Jahresfrist trat die ungarische Geigerin Stefi Geyer hier in einem eigenen Konzert auf. — Als vorausgenommene Haydn-Zentenarfeier führte der „Städtische Konzertverein Luzern" unter Mithilfe des „Männerchor Luzern" unter Faßbaenders Direktion die „Jahreszeiten" auf. Das „Hannchen" sang Madeleine Seinet (Berlin), den „Lukas" Richard Fischer (Berlin) und den „Simon" Hans Vaterhaus (Frankfurt a. M.). Die von Faßbaender geleitete „Liedertafel Luzern" brachte in ihrem Winterkonzert die Kantaten „Frühlings Erwachen" von Théodore Gouvy und „Schweizergebet" von G. Haug für Männerchor, Orchester und Sopransolo — Marie Burger-Mathys aus Aarau — und a cappella-Chöre von E. Heuser, F. Hegar, Attenhofer und G. Baldamus. Der ebenfalls unter Faßbaenders Direktion stehende „Männerchor Luzern" interpretierte in seinem Winterkonzert Brambachs dramatische Szene „Lorelei" für Männerchor, Sopransolo — Emilie Klein-Achermann in Luzern — und Orchester, sowie a cappella-Chöre von Hegar, W. Sturm und Attenhofer.

Schmid

MAGDEBURG: Dieser und der vorige Monat bedeuten auch für hier die Höhe der Konzertsaison. In Gesellschafts-, guten Symphonie-Militärkonzerten, vortrefflichen Volkskonzerten des städtischen Orchesters, großen Symphonie-konzerten desselben Instituts im Stadttheater, Konzerten des Kaufmännischen Vereins, der „Harmonie", die lange Jahre stillgeschwiegen hat, des „Casino" und der „Loge Harpokrates" des Tonkünstlervereins herrscht statt des Winters des Mißvergnügens ein ewiger Musikfrühling. Bei Aufstellung der Programme hält man es so ungefähr mit Robert Schumann, der empfahl, das alte Gute oder gute Alte zu pflegen, aber auch dem Neuen Interesse entgegen zu bringen. Der Reblingsche und der Brandtsche Gesangverein brachten mit den Solisten Wally v. Römer, Ilona Durigo, Albert Jungblut und Otto Süße in ausgezeichneter Weise unter Fritz Kauffmann den „Elias" zur Aufführung. Der Lehrergesangverein widmete sich unter Krug-Waldsee zusammen mit dessen Singechor eifrig Haydns „Jahreszeiten". In zwei ausverkauften Abenden sogar, deren letzterer den Überschwemmten zugute kam. Im vierten Konzert des Kaufmännischen Vereins spielte Fritz Kauffmann mit Erfolg sein c-moll Klavierkonzert, im fünften hörte man Flesch, im sechsten und letzten wird Naval singen und die Ripper spielen. Im letzten Harmonie-konzert sang Elena Gerhardt, und Waldemar Lütschg spielte u. a. das große Variationen-werk über ein Thema von Paganini (das auch Liszt variierte) von Brahms. Das vorletzte Konzert hatte zum ersten Male das Böhmische Streichquartett (mit Artur Schnabel) hierher gezogen. Man spielte Beethoven, Brahms, Haydn und Tschaikowsky. In den letzten Stadttheater-konzerten hörte man Berber (mit einem Violinkonzerte Kauffmanns), Anna Junggreen, und Senius, der das Solo des letzten Satzes der „Faustsymphonie" Liszts sehr schön sang. Von den übrigen Konzerten scheint mir das von Uta Hahn, einer Sopranistin von Zukunft, und der Frau Ferchland-Borghammer erwähnenswert.

Max Hasse

MANNHEIM: In der sechsten musikalischen Akademie — „Deutsche und nordische Meister der Gegenwart" — brachte Hermann Kutzschbach Norens „Kaleidoskop", ein richtiges Virtuosenstückchen moderner Variations- und Instrumentierungskunst, glänzend zur Wiedergabe; erfolgreicher wirkte „Don Juan" von Richard Strauß. Tilly Koenen sang Lieder von Strauß, Sinding und Grieg und erntete begeisterten Beifall. Die siebente Akademie brachte als Novitäten Tschaikowsky's symphonische Ballade „Der Woywode" und Debussy's symphonisches Präludium „A l'après-midi d'un faune" in künstlerisch vollendeter Art zur Aufführung. Die russische Ballade fand eine viel freundlichere Aufnahme, als das auf einen herben pessimistischen Ton gestimmte Präludium des französischen Impressionisten, der für seine Stimmungsmusik neue und eigenartige Klangkombinationen fand. Den stärksten Erfolg des Abends errang Smetana's „Moldau". Wilhelm Backhaus spielte mit erstaunlicher Bravour Tschaikowsky's Klavierkonzert in b-moll und einige Virtuosenstücke Liszts, als Zugabe eine Chopinsche Etüde. — Die Böhmen erfreuten durch Brahms' Streichquartett in c-moll und Beethovens Quartett in cis-moll (op. 131) ein sehr zahlreiches Publikum, das Smetana's Klaviertrio op. 15 (mit O. Seelig-Heidelberg am Flügel) weit kühler aufnahm. — Der vierte und letzte Kammermusik-Abend des Schuster-Quartetts brachte nach Haydns C-dur Quartett op. 74 und Schumanns Quartett in F-dur Schuberts herrliches Forellenquintett (mit Kutzschbach am Flügel) entzückend zur Wiedergabe.

K. Eschmann

MÜNCHEN: Zwei Abonnementskonzerte des Konzertvereins unter Ferdinand Löwes Leitung verliefen wieder sehr befriedigend. Frau Hirzel-Langenhan interpretierte Brahms' Klavierkonzert mit sehr viel Kraft und Bestimmtheit, und Schillings' Tongedicht für kleines Orchester „Ein Zwiegespräch" mutete ungemein sympathisch an durch die Feinheit der Mache wie der Erfindung. Eines guten Erfolges vermochte sich auch Ernst Boehes symphonische

Dichtung „Die Insel der Kirke" zu erfreuen; sie ist mit vorzüglichem Klangsinn instrumentiert, mit sicherer Hand aufgebaut und wirkt in ihrem thematischen Gehalt am bedeutendsten unter allem, was ich von dem Komponisten kenne. — Stets erfreulich präsentiert sich das solide und tüchtige Musizieren der Brüder Georg und Emmeran Stoeber; in ihrem zweiten Abend vermittelten sie die Bekanntschaft mit einigen Neuheiten, unter denen die Cellosonate d-moll von Joseph Schmid sich als das Werk eines ernsten Künstlers erwies, dem nur noch etwas mehr zwingende Originalität der Erfindung zu wünschen wäre. — In einem Volkssymphoniekonzert des Tonkünstlerorchesters ergriff Anton Beer-Walbrunn, der Komponist des „Don Quijote", den Dirigentenstab, um das bekannte Zwischenspiel aus seiner Oper, „Der Ritt Don Quijotes und Sancho Pansas durch die schwarzen Berge", und eine symphonische Phantasie op. 11 vorzuführen. Die symphonische Phantasie scheint aus früherer Zeit zu stammen, verarbeitet jedoch sehr geschickt ihre melodischen Themen; und die präzise und gute Leitung des Orchesters durch den Komponisten ließ bedauern, daß man ihm nicht öfter als Dirigenten begegnet. — Das sechste Akademiekonzert schloß sich den vielen Huldigungen an, die Haydns Genius bei der Erinnerung an seinen hundertsten Todestag allenthalben dargebracht werden. Felix Mottl führte in ganz entzückend feiner Ausarbeitung eine sehr wenig bekannte Symphonie in F-dur aus Haydns früherer Periode auf; insbesondere das Adagio steht vollkommen auf der Höhe dessen, was Haydn später geschrieben hat. Den Beschluß bildete eine nicht überall vollendete Wiedergabe von Beethovens Zweiter. Zwischen diese beiden Werke hatte man in ziemlich unglücklichem Kontrast zwei hier an anderer Stelle schon gehörte Kompositionen eingereiht: Paul Dukas' „L'apprenti sorcier" und Debussy's „L'après-midi d'un Faune", deren Ausführung nichts zu wünschen übrig ließ. — Zwei berühmte Tenöre konzertierten an aufeinanderfolgenden Tagen: Heinrich Knote und Franz Naval. Der letztere steht stimmlich nicht mehr absolut auf der Höhe, und auch mit seiner Art, etwa Hugo Wolf zu singen, konnte ich mich nicht befreunden; manchem anderen Lied vermochte er zu guter Wirkung zu verhelfen. Knote war geradezu glänzend bei Stimme und wußte sich selbst mit Brahms ganz erstaunlich glücklich abzufinden; seine größten Erfolge errang er wieder mit Straußschen Gesängen. — Schließlich sei noch eines Abends des Akademischen Gesangvereins mit dem Konzertvereinsorchester gedacht, der unter Fritz Cortolezis' ebenso straffer und energischer als befeuernder Direktion vieles Interessante aufwies, so einige allerdings ein wenig dürftig instrumentierte Chöre mit Orchester von Theodor Streicher, von denen der letzte am meisten ansprach, Bruckners gewaltigen Chor „Helgoland" und eine Jugendarbeit Felix Mottls, einen Chor mit Orchester: „Der Herr von Rodenstein", der den genialen Dirigenten auch als Komponisten in außerordentlich günstigem Lichte erscheinen ließ. Dr. Eduard Wahl

NEW YORK: Obgleich hier bei weitem nicht so viele Konzerte wie in Berlin oder London gegeben werden, so haben wir doch mehr, als das Publikum begehrt. Das hat Hermann Klein, neben vielen anderen, erfahren. Er veranstaltete eine Serie Sonntagsnachmittagskonzerte, für die er meist wohlbekannte Künstler engagierte. Die Programme waren ein Gemisch von Kammermusik, Liedern und Klavierstücken; das Publikum aber blieb zu Hause oder ging spazieren, und nach dem neunzehnten Konzert blieben die Türen geschlossen. Walter Damrosch gibt jeden Sonntag nachmittag ein Orchesterkonzert mit dem New York Symphony Orchestra, und eins am Dienstag oder Donnerstag; das kann er aber nur tun, weil einige Millionäre ihm sein Defizit, das mehr als 30000 $ beträgt, bezahlen. Nun haben sich die Millionäre auch unseres ältesten Orchesters, der Philharmonie, bemächtigt. Dies war seither eine „cooperative Society": die Musiker teilten untereinander den Gewinn; denn einen Gewinn gab es zuzeiten, wo wir nicht soviel Oper hatten und die Dirigenten mit 3000 $ für 16 Konzerte zufrieden waren. Jetzt will Mahler — der als Dirigent der neuen Philharmonie engagiert ist — 20000 $ haben — allerdings für dreimal soviel Konzerte: und er bekommt sie! — Sehr profitabel sind immer die Konzerte, die Paderewski gibt. Diesmal spielt er aber nicht viel; er kam zu uns, um mit dem ausgezeichneten Bostoner Symphonieorchester seine erste Symphonie vors Publikum zu bringen. Sie hat eine günstige Aufnahme gefunden, ist aber weniger originell in der Erfindung als seine Klaviersonate, sein Klavierkonzert und seine Polnische Phantasie. Gegenstand der Symphonie ist die Polnische Revolution von 1863—64. Unter den benutzten Instrumenten ist ein von Paderewski erfundenes, das er „Tonitruone" (eine Art Donnermaschine) nennt. Die wird ihm wohl Strauß abgucken!

Henry T. Finck

PARIS: Es ist schwer für jüngere französische Komponisten, große Symphonieen in Paris zur Aufführung zu bringen. Daher mußte Albert Roussel von den vier Sätzen seiner „Waldsymphonie" zuerst einen abtrennen, damit Chevillard geruhte, einen Versuch mit ihm zu wagen. Dieser Versuch fiel letztes Jahr nicht ungünstig aus, und so gelangte endlich gestern das ganze viersätzige Werk auf das Programm. Vielleicht ist übrigens diese Tat noch mehr Vincent d'Indy zu verdanken, der Chevillard zeitweise als Dirigent ersetzt und Roussel's Lehrer war, als jenem selbst. Es stellte sich nun heraus, daß Chevillard keineswegs den besten Satz vorweggenommen hatte. Das sommerabendliche Adagio würde viel eher eine Sonderexistenz rechtfertigen als die „Faunen und Dryaden" des Schlußsatzes, wo eine Art von Scherzo einen unvermutet melancholischen Abschluß findet, weil es der Komponist für gut fand, hier auf den „winterlichen Wald" zurückzugreifen, den er im ersten Satze nicht übel geschildert hatte. Der Anfang des dritten Aktes des „Parsifal" klingt hier mehr in der Stimmung als in direkten Anlehnungen an. Der zweite Satz, der dem Lenz gilt, nähert sich am meisten dem hergebrachten Hauptsatze einer klassischen Symphonie, aber wirklich hervorragend ist doch nur das bereits genannte Adagio, das auch auf das Publikum den besten Eindruck zu machen

schien. Eine Neuheit für das Konzert Lamoureux-Chevillard war auch das Konzert für zwei Celli von Emanuel Moor, der allmählich auch in den Pariser Konzertsälen seinen Weg macht. Dieses Konzert ist offenbar eigens für das Ehepaar Casals-Suggia geschrieben worden, das nun auch bei Chevillard starken Beifall damit erntete. — Schon acht Tage später folgte ebenfalls unter der Leitung von d'Indy wieder eine neue Symphonie, die von Marcel Labey herrührt, der ebenfalls ein Schüler d'Indy's ist. Im Gegensatz zu Roussel verschmäht Labey jede Programmusik. Die vier Sätze sind von solider Konstruktion und geschickter Instrumentation. Ein einziges Thema durchzieht in verschiedenen Wandlungen alle vier Sätze, ohne daß dieses Wagnis Monotonie zur Folge hätte. — Die am Donnerstagabend stattfindenden Orchesterkonzerte von Sechiari haben nun schon den dritten Jahrgang angetreten. Das Orchester ist weniger groß als diejenigen Colonne's oder Chevillard's, reicht aber für den Saal Gaveau vollständig aus. Die in Deutschland sehr bekannte einsätzige Serenade von Leo Weiner wurde von Sechiari mit Erfolg zum Vortrag gebracht. Ihm verdankt auch Paris die erste Aufführung des symphonischen Gedichtes von Liszt „Die Ideale", das freilich den übrigen Orchesterwerken Liszts nachsteht und das Publikum ziemlich kalt ließ. — So bescheiden der Erfolg Sechiari's bisher war, so hat er doch schon einen Nachahmer gefunden in Louis Hasselmans, der an einem Sonnabendnachmittag im Saal Gaveau ein erstes Orchesterkonzert gab. Die schwierige „Faust"-Symphonie von Liszt gelang merkwürdig gut, und eine Symphonie des Russen Kalinnikow erwies sich als sehr gefälliges Werk. — Die Bachgesellschaft machte sich nun auch an die h-moll Messe, zerteilte sie aber, um nichts auslassen zu müssen, auf zwei Konzerte, was dem Publikum nicht ganz zu behagen schien. — Wir sind nun schon daran gewöhnt, ausländische Chöre in Paris zu hören, weil die inländischen nur einen geringen Teil ihrer musikalischen Aufgaben erfüllen können. Eine Neuigkeit auf diesem Gebiete war aber doch das Konzert des „Amsterdamsch a cappella Koor" unter der Leitung von Anton Averkamp. Nur 40 Mitglieder zählt dieser auserlesene gemischte Chor, aber jede Stimme ist vollkommen ausgebildet und von untrüglicher Sicherheit. Die Amsterdamer stellen die schon wieder verschwundenen „Chanteurs de Saint-Gervais", die in Paris neues Interesse für alte Kirchenmusik zu erwecken suchten, und deren Bemühungen an dem Übelwollen des Erzbischofs von Paris scheiterten, weil dieser keine Frauenstimmen in der Kirche dulden wollte, ganz in den Schatten. Palestrina, Marcello und Lotti kamen hier endlich zur vollen Geltung, aber auch Bach, Mozart, Brahms und Bruckner zeigten sich in diesen reinen Vokalsätzen von ihrer besten Seite. Die „Waldesnacht" von Brahms mußte wiederholt werden, und am Schlusse erregte die Nationalhymne des „Wilhelmus van Nassauen" eine wahre Begeisterung. Die musterhafte Aussprache der deutschen Texte durch die holländischen Sänger verdient besondere Anerkennung. — Neu für Paris war das Unternehmen der Société Philharmonique, alle Werke Beethovens für Cello und Klavier in zwei Konzerten zu vereinigen. Der ausgezeichnete Cellist Casals und der Pianist Cortot, der ihm nur wenig nachsteht, fanden großen Erfolg, und niemand beklagte sich über Monotonie, da die drei Variationenwerke ein Gegengewicht zu den fünf Sonaten bildeten. Das Rondo der g-moll Sonate und das Scherzo der A-dur Sonate erfreuten sich, wie üblich, der meisten Gunst. — Das Wiener Quartett Rosé, dessen Ruf in Paris dank der Philharmonischen Gesellschaft fest gegründet ist, folgte in den zwei nächsten Konzerten und spielte Quartette von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und Brahms. Haydn namentlich wirkte in dieser Darbietung fast wie eine Offenbarung. — Ein Komponist, der seine eigenen Lieder singt, ist ziemlich ungewöhnlich. Reynaldo Hahn tat es in der Société Philharmonique mit unleugbarem Erfolg, obschon seine Baritonstimme nicht weit trägt. Er sang freilich nur Sachen, die sich für ein schmelzendes Pianissimo eignen, und so ersetzte der Vortrag den Stimmangel so ziemlich. — Die Klavierspielerin Andrée Gellée und der Cellist Alexanian gaben ein interessantes Konzert, in dem sie außer einer Brahmsschen Sonate nur moderne französische Musik hören ließen. Eine Cellosonate von Casella machte Eindruck, während die Klaviersuite von Enesco durch Längen ermüdete. — Die holländische Klavierspielerin Arma Stibbe gab ein Konzert mit dem Vokalquartett Van Linde-Zalsman, in dem Brahms' „Zigeunerlieder" die pianistischen Künste etwas in den Schatten stellten. — Holländerin ist auch Anna Cramer, die durch die Sängerin Van Linde und den Bassisten Zalsman nur Lieder eigener Komposition vortragen ließ. Nur diejenigen Lieder fanden einigen Erfolg, in denen sich die Komponistin dem einfachen Volksliede nähert. — Geneviève Abadie trat zugleich als Sängerin und Klavierspielerin auf, ohne im einen oder anderen Fache das Mittelmaß zu überschreiten. Sie bewies einige Technik in der Canzonetta von Haydn und spielte recht hübsch eine Glockenphantasie von Peterson-Berger. Mit dem Geiger Cuelenaere gelang ihr eine Mozartsonate so ziemlich, diejenige von R. Strauß etwas weniger. Felix Vogt

RIGA: Mit entschiedenem Glück führte sich Frederic Lamond gelegentlich zweier Klavierabende ein. Namentlich das erste, lediglich Beethovensche Werke ins Treffen bringende Konzert erweckte viel Anregung und Genuß und zeigte den technisch wie musikalisch reich beanlagten Künstler als einen feinsinnigen Beethoveninterpreten. Mag man mit seinen in rhythmischer Beziehung dazwischen etwas willkürlich behandelten Darbietungen auch nicht in allen Teilen einverstanden sein, Lamond söhnt den Hörer aus durch die innerliche Anteilnahme, die stets lebendig in seinem Spiel pulsiert. — Weitgehendes Interesse haben ferner der Pianist Richard Rößler und der Geiger Karl Klingler erregt, die in einem gemeinschaftlichen Konzert, dessen Glanz- und Höhepunkt die Vorführung der Kreutzersonate bildete, einen vollen künstlerischen Erfolg zu verzeichnen hatten.

Carl Waack

STRASSBURG: Das VII. Abonnementskonzert unter Pfitzner brachte als Novität

für Deutschland eine Symphonie des Parisers Paul Dukas, ein Werk von genügendem Orchesterglanz (hier und da wohl auch Lärm), aber geringer und wenig bedeutender thematischer Erfindung, das kaum mehr als einen Augenblickseindruck zu erzeugen vermag. Daneben sang — wieder als Opernsängerin im Konzertsaal — Ottilie Metzger mit ihrer schönen satten Stimme drei der Wagnerschen (Wesendonk-)Gesänge und merkwürdigerweise (als „Altistin") die Brünnhilden-Schlußszene der „Götterdämmerung". Als durchaus verfehltes Unternehmen erweist sich die Mottlsche Galvanisierung der mit Recht verschollenen alten Wagnerouvertüren. — Hervorragend war noch ein Beethovenkonzert mit der Chorphantasie (Blumer am Klavier), der „fernen Geliebten", von Heß diesmal feinsinnig vorgetragen, und der Neunten Symphonie, die unter Pfitzner namentlich im Scherzo und Finale großartig erklang, während ich mit seiner Auffassung des ersten Satzes und namentlich des (viel zu schnell geratenen) Adagios mich nicht einverstanden erklären kann. Verunglückt war auch die weibliche Hälfte des Soloquartetts. — Der Orchesterverein feierte sein 25jähriges Jubiläum durch ein wohlgelungenes Konzert (unter Frodl) mit Bach, Beethoven und Brahms, in dessen „Rhapsodie" der Männergesangverein und die hiesige Altistin Frau Altmann mit Erfolg mitwirkten. Auch der Liederabend der letzteren erfreute sich freundlicher Aufnahme; er brachte auch den Koloraturgesang und die Pflege des gemischten Vokalquartetts wieder einmal zu Ehren. Einen Kunstgenuß ersten Ranges bot ferner ein Pfitznerabend, an dem unter der feinsinnigen pianistischen Mitwirkung des Komponisten vierzehn Lieder (durch die ausgezeichnete Sopranistin Tilly Cahnbley-Hinken) und, mit dem hiesigen Cellisten Mawet, die prächtige Cellosonate op. 1 zu Gehör gelangten. Die Lieder, voll der feinsten Melodik, auch für die Singstimme, stellen Pfitzner in die erste Reihe der zeitgenössischen Lyriker. — Der hiesige in Berlin lebende junge Komponist Hans Gebhardt, machte mit einer Anzahl seiner Werke (mit der vortrefflichen Altistin Schünemann) bekannt, die aber in ihrem gleichmässigen Weltschmerz trotz vornehmer (brahmsisierender) Tonsprache allzu monoton wirken. — Ein Bachkonzert des vorzüglichen Organisten Dr. Albert Schweitzer interessierte durch die der Bachzeit noch entstammende klangschöne Silbermann-Orgel der Thomaskirche. — Die hiesige Triovereinigung führte an ihrem letzten Abend das interessante, wenn auch stellenweise recht wilddisharmonische Trio-caprice von Juon vor.

Dr. Gustav Altmann

STUTTGART: Die hundertste Wiederkehr von Mendelssohns Geburtstag hat auch hier zur Wiederbelebung größerer Konzertwerke des unverdient allzusehr zurückgestellten Meisters angeregt. In einer zweitägigen Feier brachte der Tonkünstler-Verein das Quartett op. 44, 1 (von dem Basler Streichquartett künstlerisch belebt gespielt), das Klaviertrio op. 49 (Max v. Pauer, der jugendfrische Altmeister Singer und W. Treichler), Lieder und Duette (Frau Rückbeil-Hiller und Otto Freytag) und „Variations serieuses" (Max v. Pauer) am ersten Abend und in einem Festkonzert die „Hebriden"-Ouvertüre, das Violinkonzert, von Alfred Megerlin aus Amsterdam geschmackvoll gespielt, eine Orgelsonate (S. de Lange) und als Hauptwerk die Symphoniekantate „Lobgesang". Als geistiger Mittelpunkt der ganzen Veranstaltung und als Dirigent, der Orchester und einen großen Elitechor, aus Mitgliedern der bedeutendsten Chöre zusammengestellt, sicher und anregend führte, erwarb sich Max v. Pauer reiche Ehren. Die Reihe der Mendelssohngedächtniskonzerte schloß eine wohlgelungene Aufführung des „Paulus" durch den Verein für klassische Kirchenmusik unter der Leitung von S. de Lange. — Im achten und neunten Abonnementskonzert der Hofkapelle reihte Max Schillings der reichhaltigen Novitätenliste dieser Saison noch „Don Quichotte" von Richard Strauß, die Symphonie in E-dur op. 16 von Hermann Bischoff und „Elfenreigen" von Friedrich Klose an. In sorgfältigster Wiedergabe wurden die klanglich reichen Werke zu voller Wirkung gebracht. Als Solisten errangen Anna Kaempfert aus Frankfurt (vier Lieder mit Orchester von Berlioz) und Julius Klengel (Violoncellkonzert von d'Albert) starken Erfolg. Carl Wendling hat endlich sein Quartett wieder vervollständigt, und die neue Genossenschaft erschien zum ersten Male mit einem Beethoven-Abend, der lebhaftesten Beifall fand und Gewähr gab, daß sich hier die Kammermusik nun wieder für die Zukunft in den besten Händen befindet.

Oscar Schröter

WARSCHAU: Die Symphonischen Konzerte der Warschauer Philharmonie haben uns unter Henrik Melcers sicherer Leitung mit Bruckners Vierter, der d-moll Symphonie von César Franck und den Variationen von Elgar bekannt gemacht; auch Adolf Guzewski's Polnische Rhapsodie wurde unter des Komponisten Leitung gespielt. Als Solisten wirkten Kubelik, Rosenthal und der äußerst begabte Pianist M. Dabrowski aus Kiew mit. Die Kammermusik-Konzerte sind äußerst interessant und planmäßig organisiert und haben sich einen unzweifelhaften Erfolg erobert; u. a. kamen zur Aufführung: das Horn-Trio und das Klavier-Quintett von Brahms, wunderschön von Melcer (Klavier), Barcevicz (erste Geige), Oczminski, Wenty und Sebelik ausgeführt. — Die Nachricht vom schrecklichen Tode von M. Karlowicz hat in der hiesigen Musikwelt allgemeine Trauer erregt. Der Verstorbene hat sein ganzes Vermögen (über 100000 Rubel) dem hiesigen Musikverein hinterlassen; am 22. März wird ein seinem Andenken und seinen Werken gewidmetes Konzert (vom Musikverein veranstaltet) stattfinden. — Den Hauptanziehungspunkt der jetzigen Saison bilden — wie immer — die von G. Fitelberg dirigierten Symphonischen Konzerte. Auch da wurde ein Abend dem Andenken Karlowicz' gewidmet und sein letztes Werk: „Traurige Erzählung" und die wunderschöne „Litauische Rhapsodie" (nach Original-Volksthemen) zum ersten Male ausgeführt. Auch mit den prachtvoll gearbeiteten Orchestervariationen Regers und mit den fein erdachten „Istar"-Variationen d'Indy's hat uns Fitelberg in vollkommener Ausführung bekannt gemacht.

H. v. Opieński

WIEN: Arnold Schönbergs neues Quartett, dessen Erstaufführung von widerwärtigen Skandalen begleitet war, ist jetzt vom Rosé-Quartett und der Gutheil-Schoder ein zweites Mal gespielt worden. Nach dieser Interpretation und nach genauem Durcharbeiten der Partitur kann kein Zweifel über den Ernst des Werkes bestehen, das in jedem Takt die trotzig unnachgiebige, fanatisch konsequente Persönlichkeit seines Tondichters ausspricht, und das mit einer strengen Logik gefügt ist, die freilich so weit geht, daß sie sich niemals um harmonische Zusammenstöße schroffster Art schiert. Zu behaupten, daß ich zu dem Quartett, und besonders zu den Mittelsätzen, ein wirkliches Verhältnis gefunden habe, daß es jene hedonistischen Empfindungen auszulösen vermag, deren fast alle geliebte Musik mächtig ist — das wäre eine Heuchelei, deren ich mich nicht schuldig machen will. Aber ich bin geneigt zu glauben, daß die Schuld an mir liegt. Denn: vor dem neuen Quartett ist Schönbergs älteres Sextett „Verklärte Nacht“ aufgeführt worden, das damals, wie es neu war, auch auf lebhaften Widerspruch, auf spöttelnde Geringschätzung gestoßen ist und das heute als eines der schönsten Kammermusikwerke der letzten Jahrzehnte empfunden wird: so reich, von solch wunderbarer Wärme und Fülle ist die Erfindung, so stark ist die Eigenart jeder Wendung, so betörend ist der oft unbegreiflich farbig gemischte Zusammenklang der sechs Instrumente. Ich meine aber: wer auch nur ein solches Werk geschaffen hat, hat bei einer neuen und scheinbar unzugänglichen Arbeit mehr als den bloßen Anspruch auf ruhiges Gehörtwerden, — den nämlich auf Zurückhaltung des Urteils, bis es klar ist, welcher der zwei möglichen Fälle vorliegt: der, daß einfach die mißlungene Schöpfung eines außerordentlichen Künstlers vorliegt oder der, daß diese Schöpfung so neu und so kühn ist, daß sie erst zum Umhören zwingen und deshalb den Ohren von heute wehetun muß. Es wird sich weisen, ob Schönberg diese Kraft hat. — Bruno Walter hat seiner Symphonie eine Geigensonate folgen lassen, die er mit Rosé prachtvoll gespielt hat, und die mit Freude empfangen worden ist. Ein Werk von süßer, reifer Innerlichkeit; Musik eines in sich Hineinhorchenden, versonnen, traumselig — freilich auch manchmal von jähen Visionen aufgeschreckt, schweratmend und verängstigt, bis sie sich wieder zu milder Ruhe beschwichtigt. Am schönsten der zweite Satz mit dem bizarr-energischen Rhythmus des ersten Themas und mit seinem langgesponnenen Gesang, der in verhaltener, schamhafter Innigkeit still ergreifend veratmet. Dämonisch wieder der letzte Satz, aber befreiend ausklingend in das verheißungsvolle Seitenthema, dessen Wiederholung durch eine glänzende Variation vorbereitet wird und doch überraschend wirkt. Manche Sprödigkeit mag es verschulden, daß das Werk oberflächlicher Hinhörende abschreckt; daß es auch Musiker gibt, die das Erlebte und Gefühlte dieser voll hinströmenden Töne nicht empfinden, ist mir unbegreiflich. — Mahlers „Fünfte“ im Konzertverein, in tüchtiger Aufführung, unter starkem Eindruck, der ja erst dann wertvoll wird, wenn die „Sensation“ der Uraufführung nicht mehr wirkt und nur mehr die ruhige Hingabe an die Musik übrig bleibt. — Ein neues, herzlich zu begrüßendes Unternehmen: der „Philharmonische Chor“, 250 junge Sänger und Sängerinnen unter der Leitung des feurigen, begabten Franz Schreker, die durchaus Neues zur Aufführung bringen wollen und mit einer außerordentlich geglückten Wiedergabe von Otto Naumanns „Der Tod und die Mutter“ — mit Theo Drill-Orridge, Bella Paalen und Paul Ludikar als Solisten — den von lautem Erfolg begleiteten Anfang gemacht haben. Das Werk selbst: eine mit achtunggebietendem Können aufgebaute Schöpfung, deren Mängel hauptsächlich in dem allzu „Goldschnittmäßigen“ des übersentimentalen Textes begründet sind, und die unter fehlenden Gegensätzen und mancher Monotonie leidet, aber die in einzelnen Chören — besonders in dem Kinderchor des Schlusses — wirklichen Reiz feiner Durchbildung zeigt, und in manchen Stellen von ernster Herzlichkeit den echten Musiker verrät. Das Wichtigste aber: der junge Verein selbst und sein begeisterter Leiter. Es war eine Freude, diese hellen, frischen Stimmen zu hören und die Lust zu sehen, mit der ein neues — und schwieriges — Werk zum Sieg geführt wurde. Nichts schöner als etwas Jugend in unserem verstaubten Musikleben — und obendrein eine, die anderer Jugend helfen will: der schaffenden. Es wird ihr an Gelegenheit nicht fehlen. Richard Specht

WIESBADEN: Im Februar stand das Musikleben auch hier unter dem Zeichen „Mendelssohn“. Der Cäcilienverein unter Kogel brachte eine recht gelungene Aufführung des „Elias“ — leider ohne den angekündigten Messchaert, der wieder erkrankt war und durch Hans Vaterhaus (Zürich) nur unvollkommen ersetzt werden konnte. Im Theaterkonzert entzückte Marteau durch den stilvollen Vortrag des Violinkonzerts; die A-dur und die zu Unrecht immer wieder ausgegrabene Reformations-Symphonie waren die orchestralen Gaben. Im Kurhaus dirigierte Afferni mit gewohnter Wärme ebenfalls die A-dur Symphonie, dazu „RuyBlas“ und „Meeresstille“; auch folgte noch eines der vorzüglichsten Werke des Meisters: das Oktett, das namentlich im ersten Allegro und im Scherzo (dem Urbild aller späteren Elfenreigen) zündend wirkte. Auch alle kleineren Vereine ließen es an pietätvollen Feiern des 100jährigen Geburtstages nicht fehlen. — Bedeutsame Eindrücke empfing man im „Künstlerverein“, wo u. a. die „Böhmen“ mit Dvořak- und Beethoven-Quartetten die gewohnten Triumphe feierten. Eine wundervolle Ausdruckskunst offenbarte Julia Culp: sie sang so schön, daß man darüber ganz vergaß, welche Kunstfertigkeit dazu gehört, so schön zu singen. — Im Kurhaus (unter einem neuernannten „Intendanten“, der noch etwas planlos ins Zeug geht) jagten sich die Konzerte mit unheimlicher Hast. Von Violinvirtuosinnen allein zählten wir ein halbes Dutzend! Über sie alle triumphierte schließlich die im „Männergesang-Vereinskonzert“ aufgetretene Erna Schulz (aus Berlin): eine echte Geigerseele voll Anmut, Schwungkraft und Frische. Prof. Otto Dorn

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Dank dem liebenswürdigen Entgegenkommen der beiden Künstler, denen das vorliegende Heft gewidmet ist, sind wir in der angenehmen Lage, den Bilder- und Notenteil besonders reichhaltig und wertvoll gestalten zu können. Von den zahlreichen Porträts Engelbert Humperdincks aus älterer und jüngerer Zeit dürfte ein seltenes, erst kürzlich wiederaufgefundenes Jugendbild aus Messina, das den Meister im Alter von 25 Jahren als Stipendiaten der Mozart-Stiftung darstellt, besonderem Interesse begegnen. Als Probe seiner Notenschrift bieten wir unseren Lesern den Anfang des Knusper-Walzers aus „Hänsel und Gretel", den der Meister in liebenswürdiger Weise für unsere Publikation niedergeschrieben hat. Auch Siegfried Wagner, von dem wir gleichfalls eine Reihe bildlicher Darstellungen bringen, hat unserer Bitte um Überlassung eines Notenautographs in zuvorkommendster Weise entsprochen und uns zu diesem Zweck eine Stelle aus der Einleitung zum dritten Akt seiner neuen Oper „Banadietrich" zur Verfügung gestellt. Beiden Tonsetzern sei auch an dieser Stelle unser verbindlichster Dank für ihre freundliche Unterstützung ausgesprochen. Als Musikbeilagen bringen wir von Humperdinck das Lied „Komm herbei, Tod" aus der Musik zu Shakespeare's „Was ihr wollt", das der Künstler ursprünglich für dieses Heft bestimmt hatte, das aber inzwischen im Verlag von Max Brockhaus erschienen ist, und „Klage", Lied der Zwerge, aus dem noch nicht herausgegebenen Märchenspiel „Schneewittchen" von Adelheid Wette, sodann die Einleitung zum dritten Akt aus „Der Kobold" von Siegfried Wagner.

Zum Schluß dedizieren wir unseren Lesern das Exlibris zum 30. Band.

Redaktionelle Erklärung

Unser sehr geschätzter Mitarbeiter Herr Dr. Paul Marsop fühlt sich, wie er uns mitteilt, durch die von uns im III. Faschingsheft dieser Zeitschrift („Die Musik" VIII. Jahrgang, Heft 10) veröffentlichte Satire: „Die 144. Kakophoniker-Versammlung in Bierheim", gekränkt. Wir erklären demgegenüber, zugleich im Namen des Verfassers der Satire, dessen Pseudonym ohne besondere Ermächtigung zu lüften uns das Redaktionsgeheimnis verbietet, daß die Absicht einer persönlichen Kränkung des Herrn Dr. Marsop völlig fernlag und daß in der Figur des „Reformkasperl" lediglich der Typus des übereifrigen Reformators in einer von jeder persönlichen Beleidigung freien, rein künstlerischen Weise satirisch getroffen werden sollte. Obwohl wir uns nun nicht erklären können, wodurch Herr Dr. Marsop, der sich doch verschiedentlich in der Öffentlichkeit selbst ironisiert hat, begründeten Anlaß gehabt haben sollte, sich persönlich gekränkt zu fühlen, so kommen wir doch in freundschaftlich-bereitwilliger Weise seinem Ansuchen nach und sprechen ihm hiermit unser Bedauern darüber aus, einen Faschingsscherz veröffentlicht zu haben, der eine so unerwartete und von uns in keiner Weise beabsichtigte Wirkung auf unsern verdienstvollen Mitarbeiter ausübte. Im übrigen scheint uns Herr Dr. Marsop, der sich mit den Karikaturen anderer Reformatoren trösten möge, in diesem Falle doch wohl etwas überempfindlich gewesen zu sein. Sagt doch Ferdinand Avenarius in dem I. März-Heft 1909 des „Kunstwart" mit Recht über die Faschingsnummern: „Gerade: daß wir unser Publikum und uns selbst daran gewöhnen könnten, dieselben Dinge auch einmal heiter anzusehn, die wir sonst ernsthaft behandeln, das schiene wenigstens mir persönlich ein für unsre ganze Kultur wirklich wünschenswertes Heraustreten auf einen anderen Standpunkt sozusagen zum Atemholen." — —

Berlin, den 1. April 1909

Für die Redaktion der „Musik"
Kapellmeister Bernhard Schuster
Verantwortlicher Schriftleiter

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107



ENGELBERT HUMPERDINCK

VIII. 13





Gio Crupi, Messina, phot.

ENGELBERT HUMPERDINCK

als Schüler des Kölner Konservatoriums

im Alter von 25 Jahren

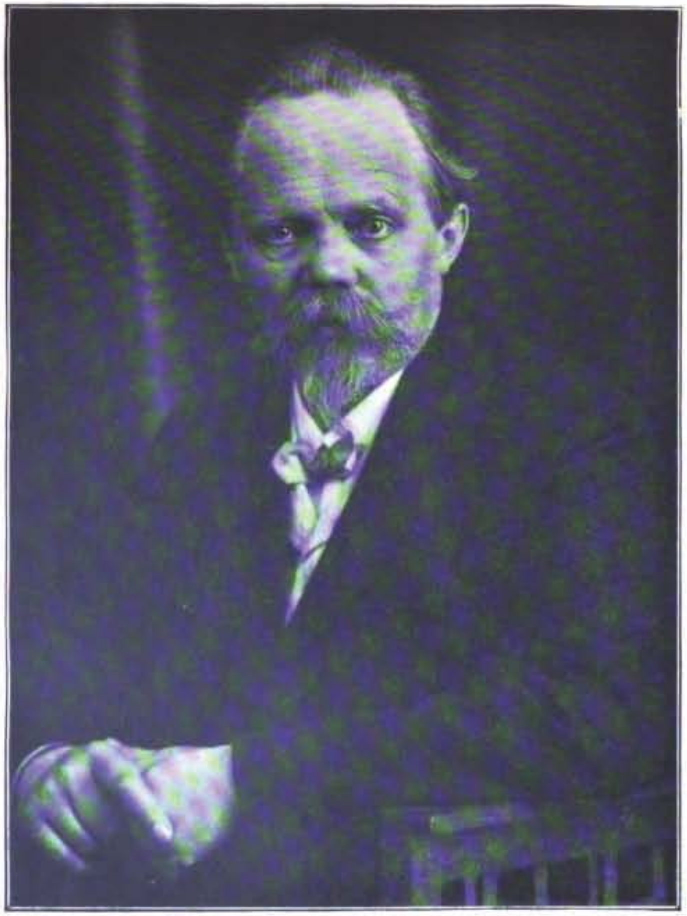
VIII. 13



E. Hanfstaengl, Frankfurt a. M., phot.

ENGELBERT HUMPERDINCK

VIII. 13
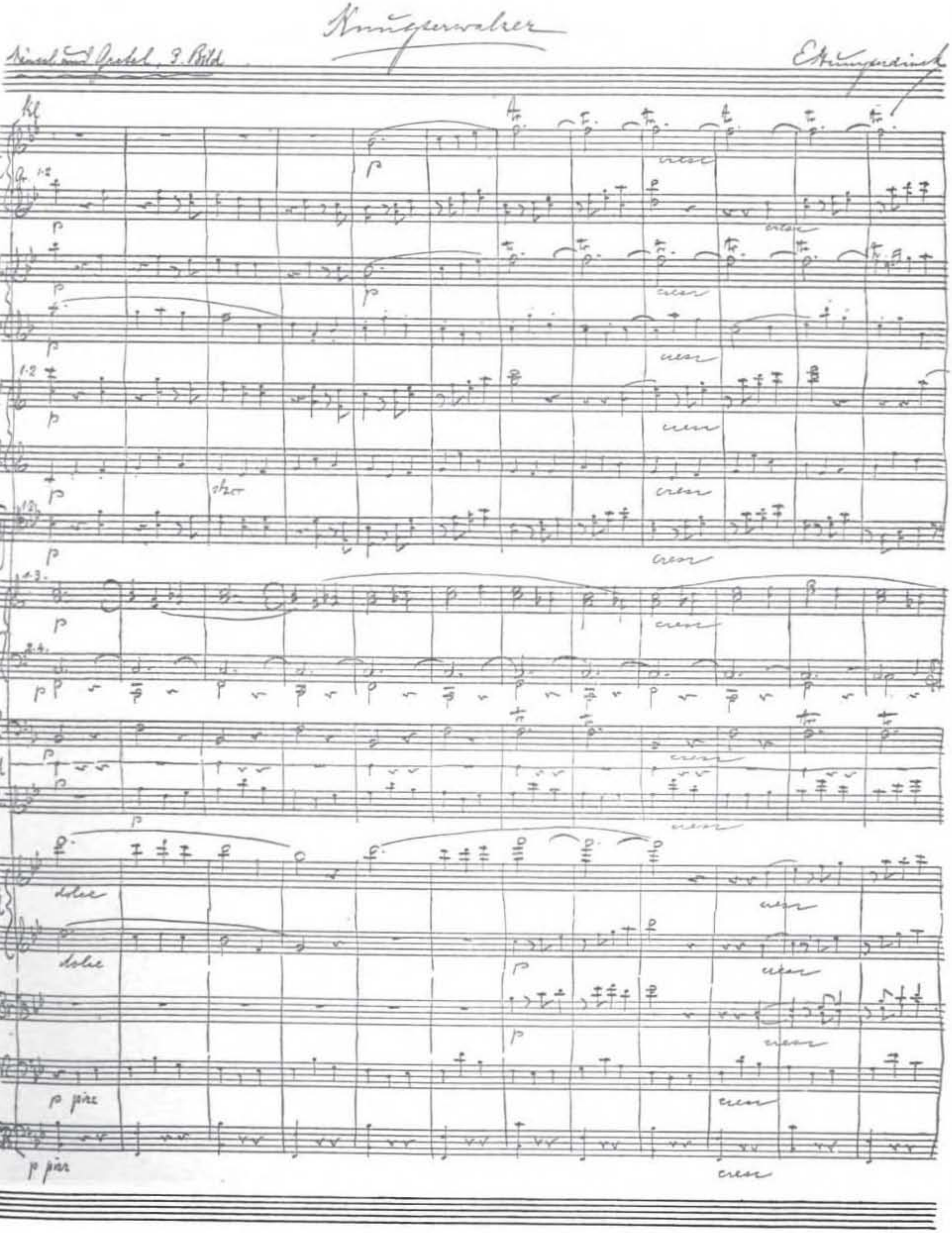


Spohr-Schneider, Berlin, phot.



A. Pieperhoff, Bayreuth, phot.

ENGELBERT HUMPERDINCK

VIII. 13



AUTOGRAPH DES KNUSPERWALZERS AUS „HÄNSEL UND GRETEL“ VON ENGELBERT HUMPERDINCK

VIII. 13

JUGENDBILDNIS
SIEGFRIED WAGNERS

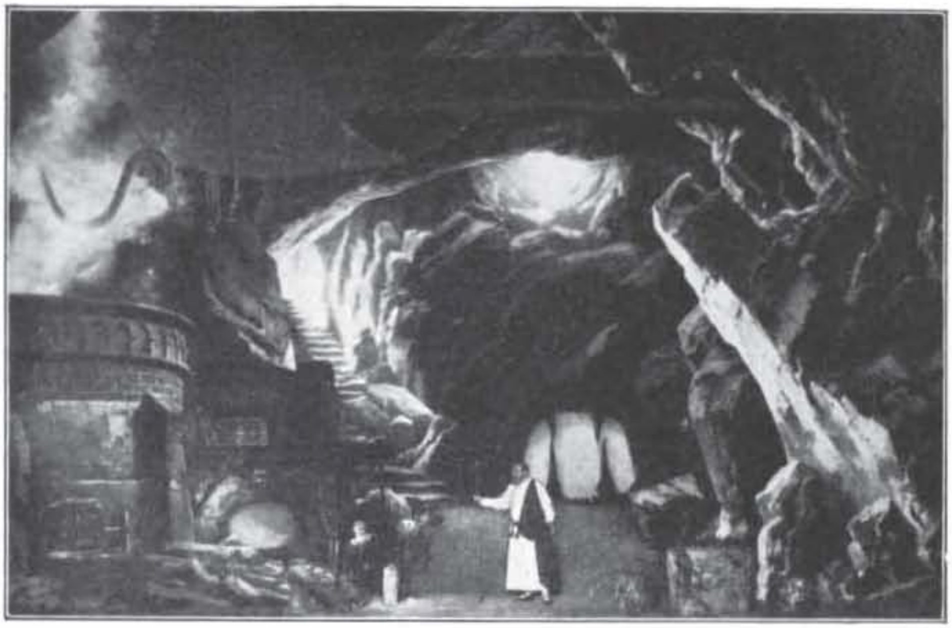


Aufnahme am
22. Mai 1878
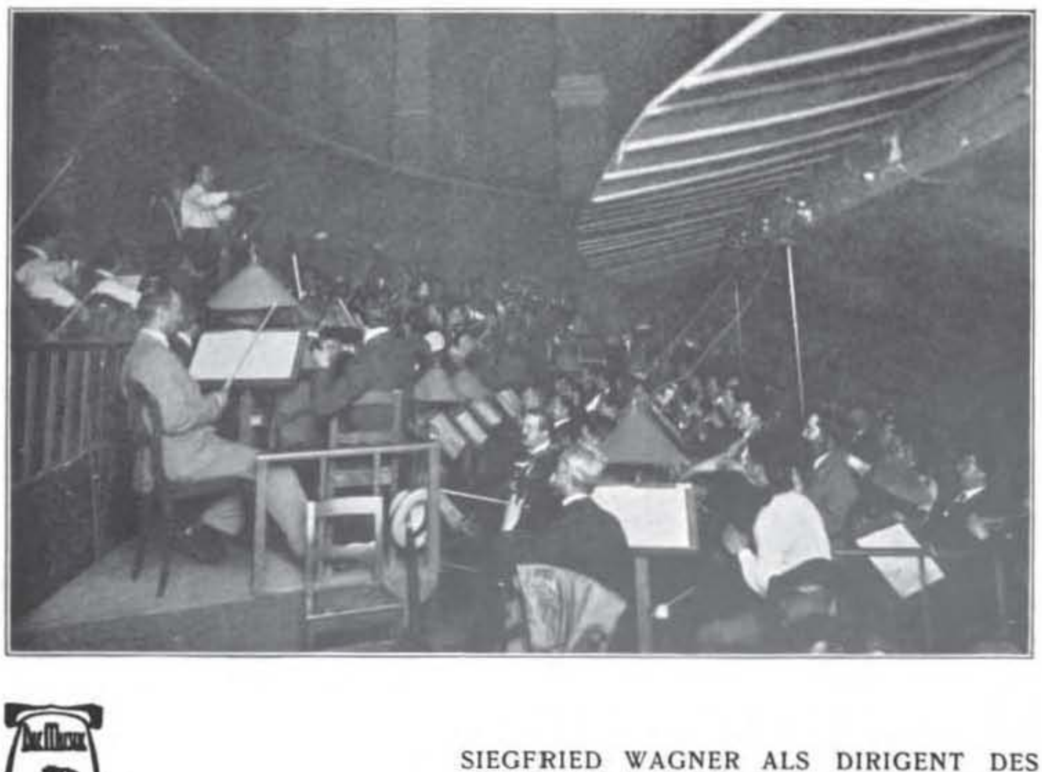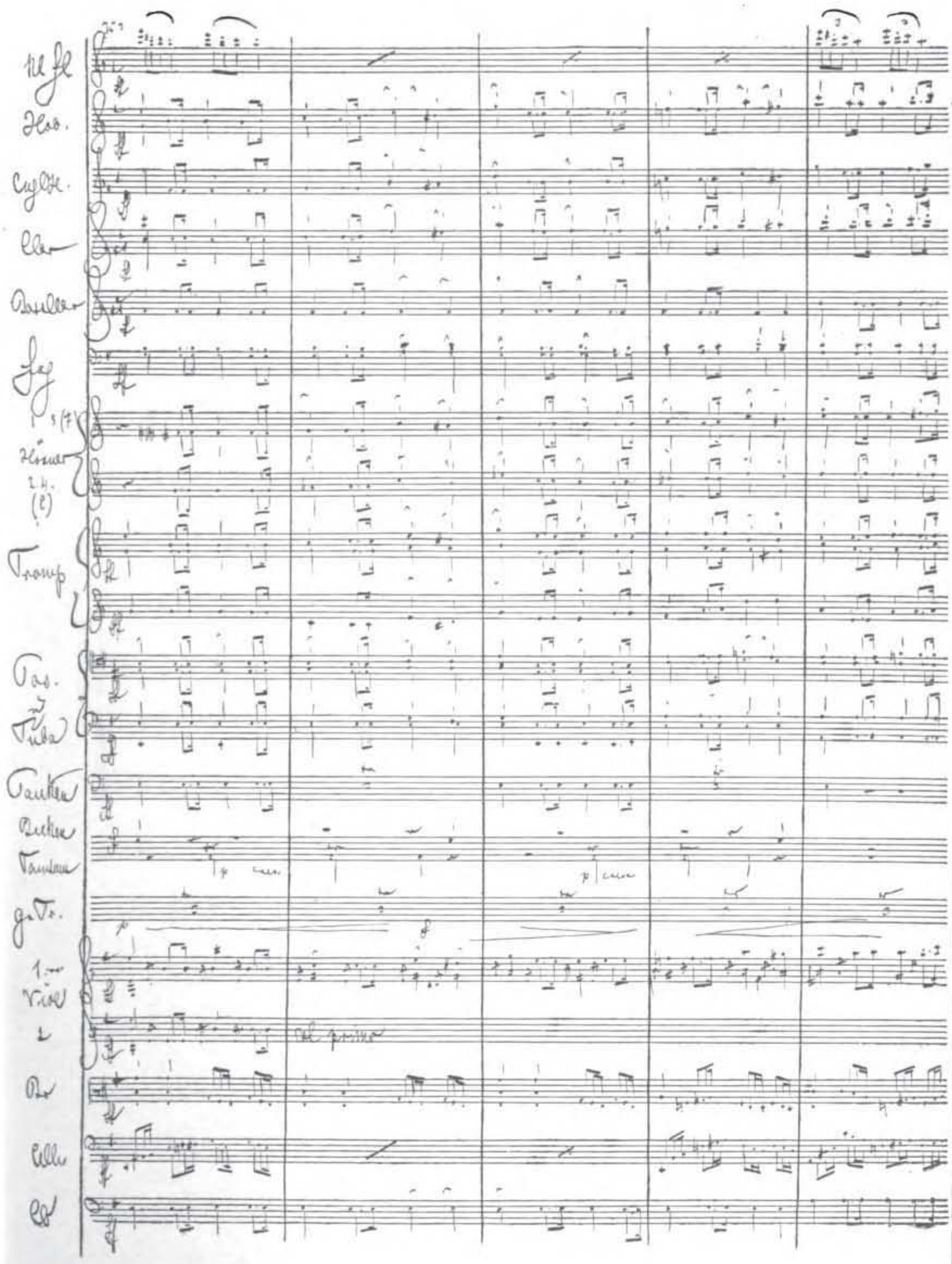




SIEGFRIED WAGNER



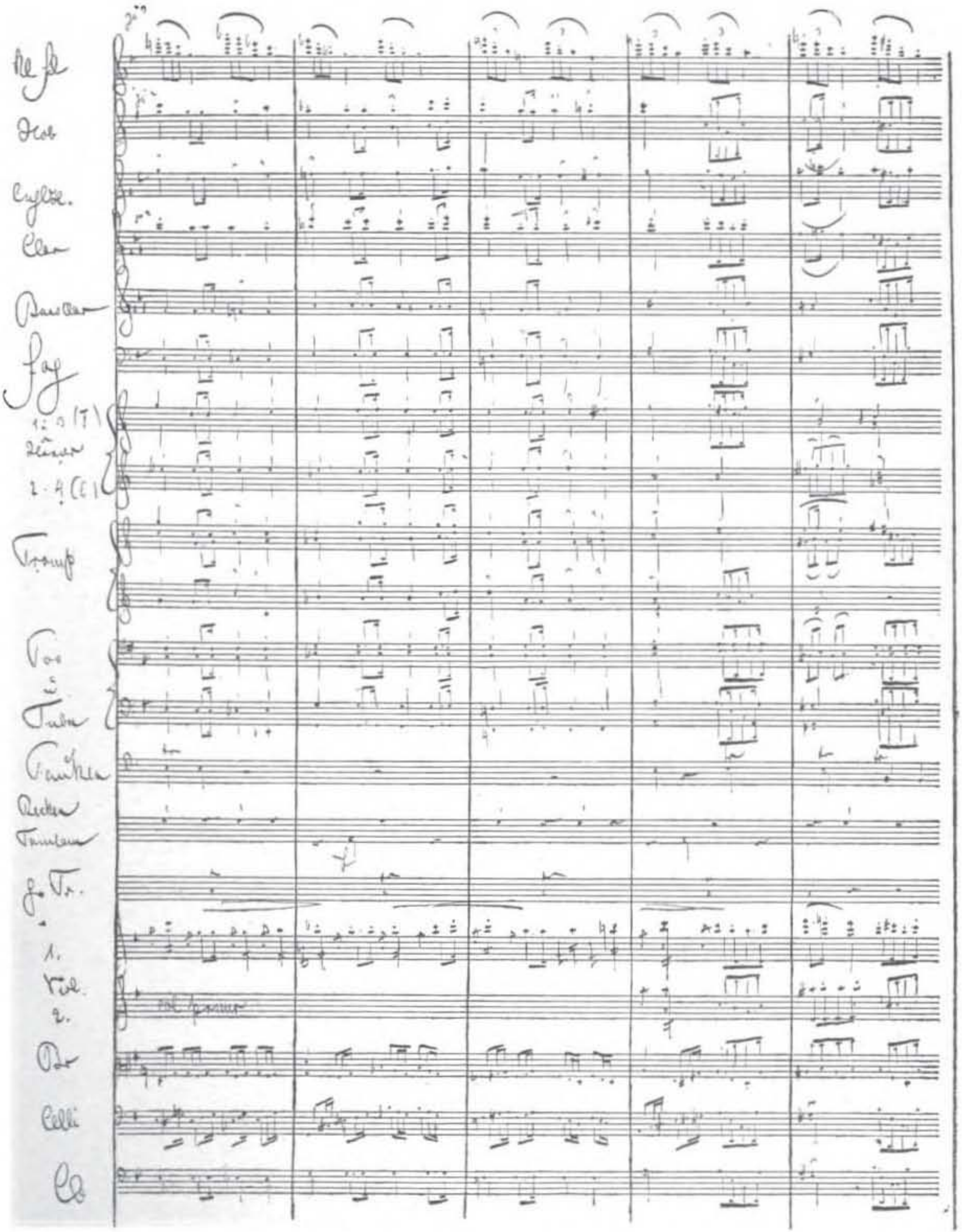
DEKORATION ZUR VIERTEN SZENE DES I. AKTES
DES „BÄRENHÄUTER“ VON SIEGFRIED WAGNER



SIEGFRIED WAGNER ALS DIRIGENT DES
BAYREUTHER FESTSPIELHAUSORCHESTERS



EINE SEITE AUS DER ORIGINALPARTITUR DES „BANADIETRICH“, DER NEUESTEN OPER VON SIEGFRIED WAGNER



EINE WEITERE SEITE AUS DER ORIGINALPARTITUR DES „BANADIETRICH“, DER NEUESTEN OPER VON SIEGFRIED WAGNER



EXLIBRIS
für den 2. Quartalsband des VIII. Jahrgangs
Band 30 der MUSIK

Musikbeilagen zu dem Sonderheft der
„MUSIK" Moderne Tonsetzer: Heft 8

ENGELBERT HUMPERDINCK

Komm herbei, Tod

aus den Narrenliedern aus Shakespeares „Was ihr wollt"

Klage

Lied der Zwerge aus dem Märchenspiel „Schneewittchen"
von Adelheid Wette

(Erste Veröffentlichung)

SIEGFRIED WAGNER

Einleitung zum 3. Akt aus „Der Kobold"
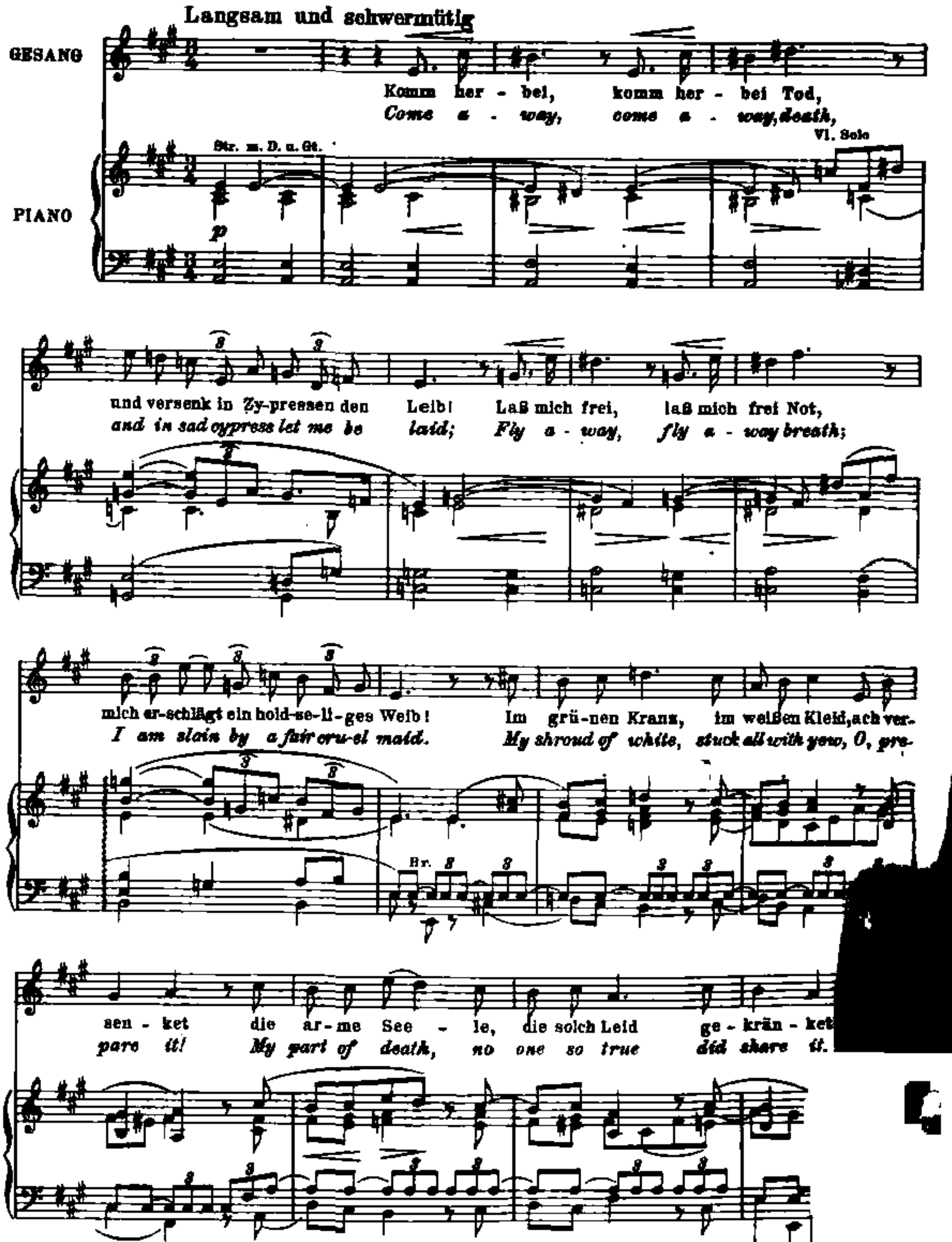
DIE MUSIK
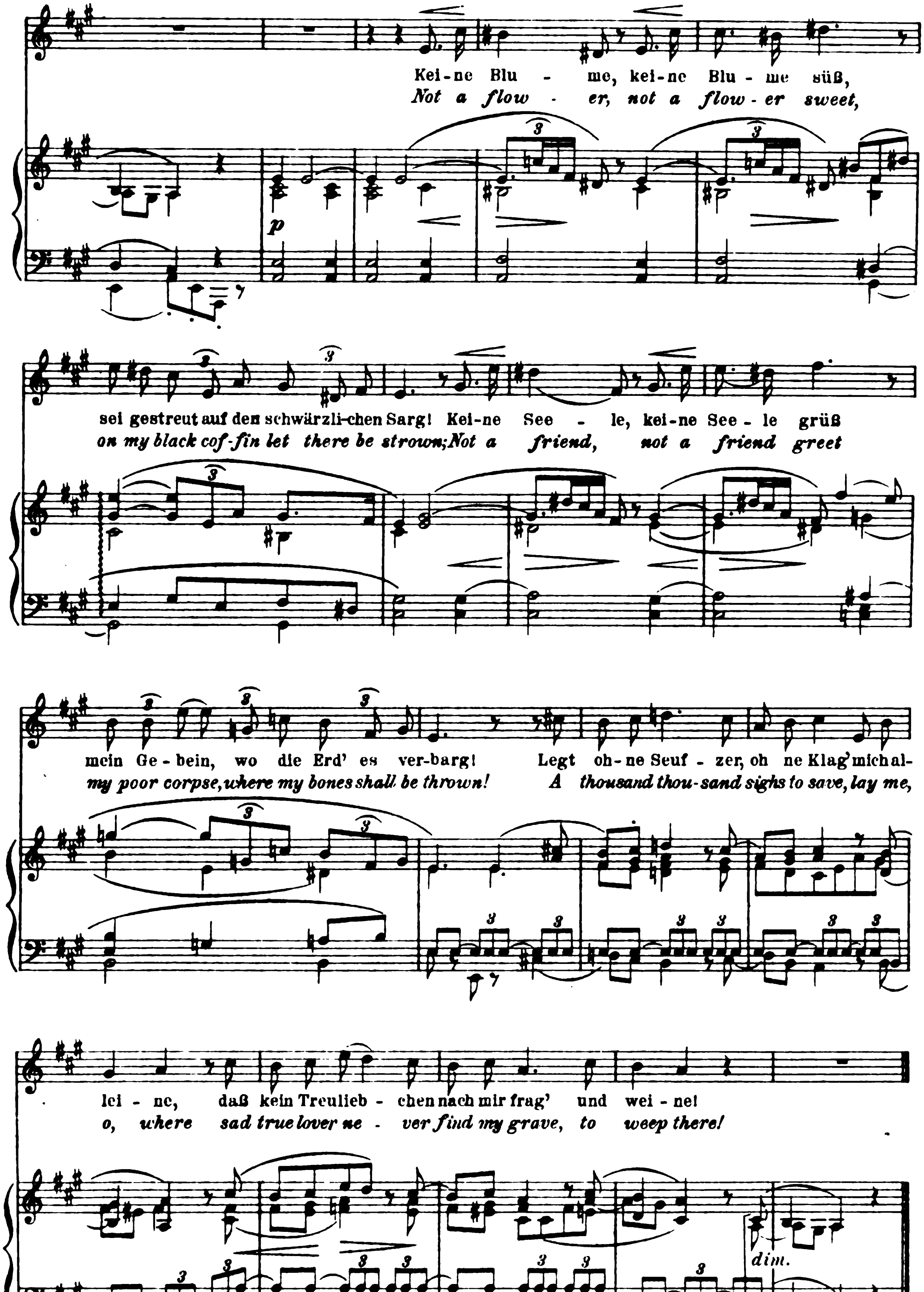
VIII 13

„KOMM HERBEI, TOD"

"COME AWAY DEATH"

ENGELBERT HUMPERDINCK
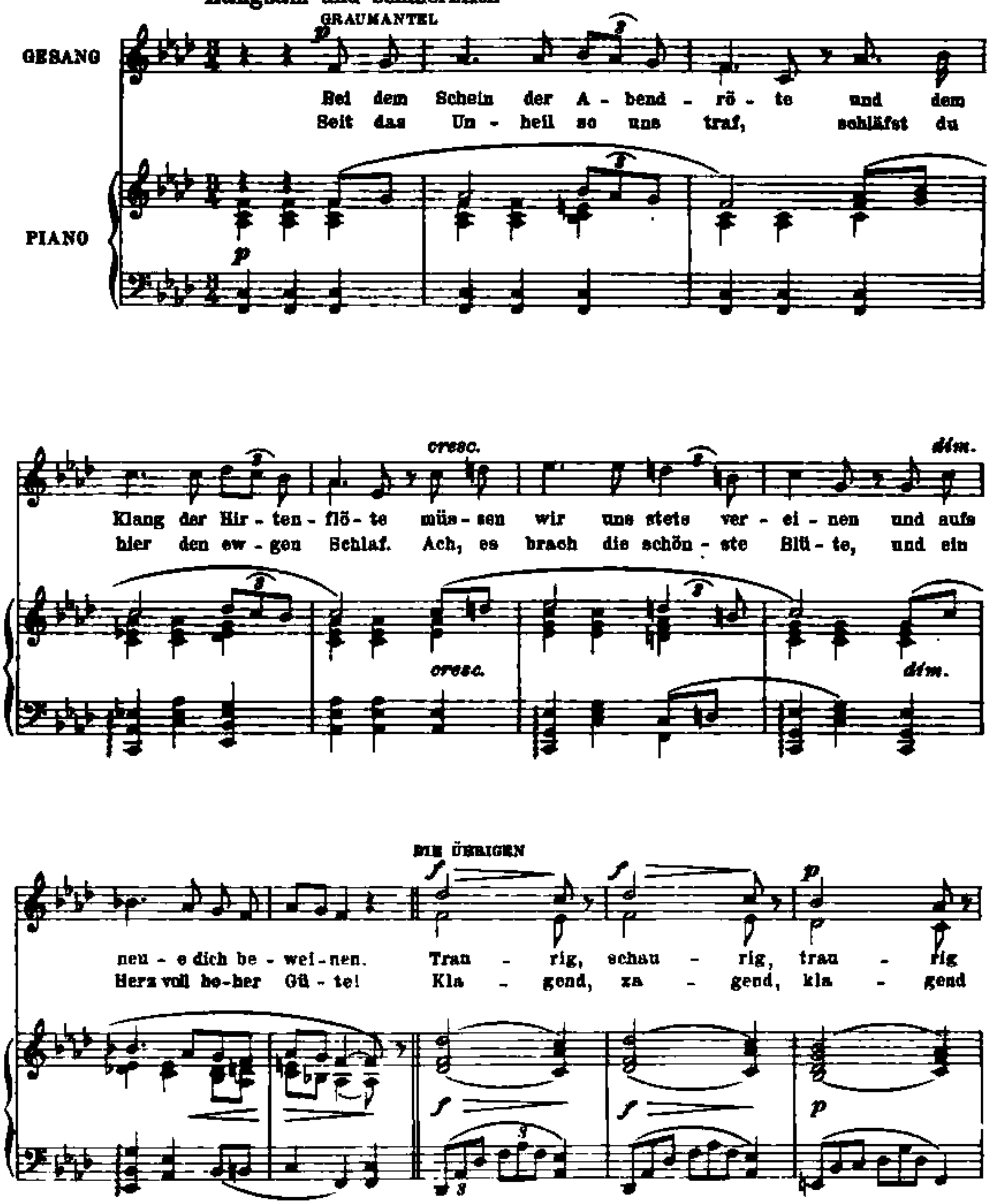



Kei-ne Blu - me, kei-ne Blu-me süß,
Not a flow - er, not a flow-er sweet,
sei gestreut auf den schwärzli-chen Sarg! Kei-ne See - le, kei-ne See-le grüß
on my black cof-fin let there be strown; Not a friend, not a friend greet
mein Ge-bein, wo die Erd' es ver-barg! Legt oh-ne Seuf-zer, oh ne Klag' mich al-
my poor corpse, where my bones shall be thrown! A thousand thou-sand sighs to save, lay me,
lei - ne, daß kein Treulieb - chen nach mir frag' und wei - ne!
o, where sad true lover ne - ver find my grave, to weep there!
p
dim.
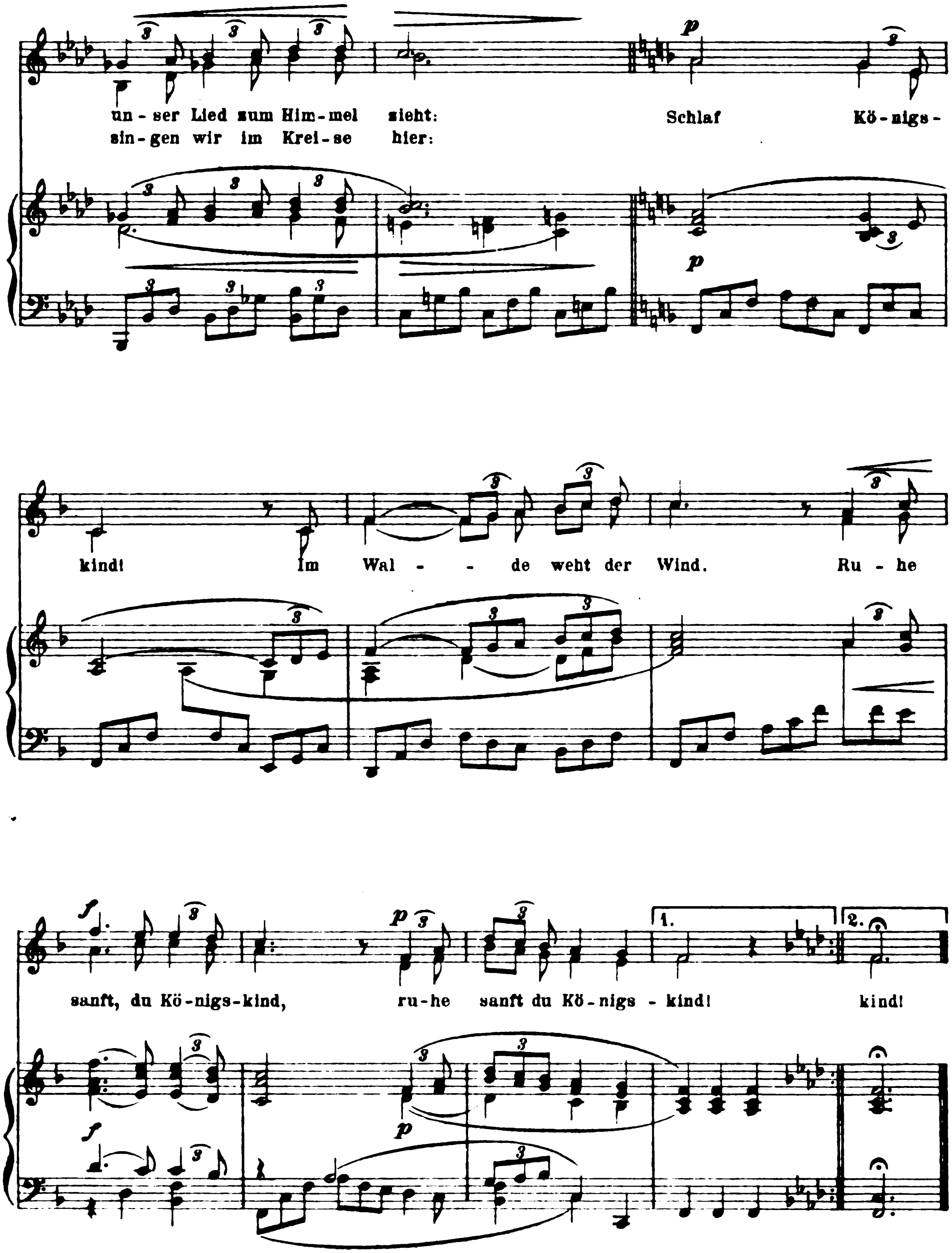
KLAGE

Lied der Zwerge aus dem Märchenspiel „SCHNEEWITTCHEN“

von *Adelheid Wette*

Langsam und schmerzlich ENGELBERT HUMPERDINCK




un - ser Lied zum Him - mel zieht: Schlaf Kö - nigs -
sin - gen wir im Krei - se hier:
kind! Im Wal - - de weht der Wind. Ru - he
sanft, du Kö - nigs - kind, ru - he sanft du Kö - nigs - kind! kind!
1.
2.
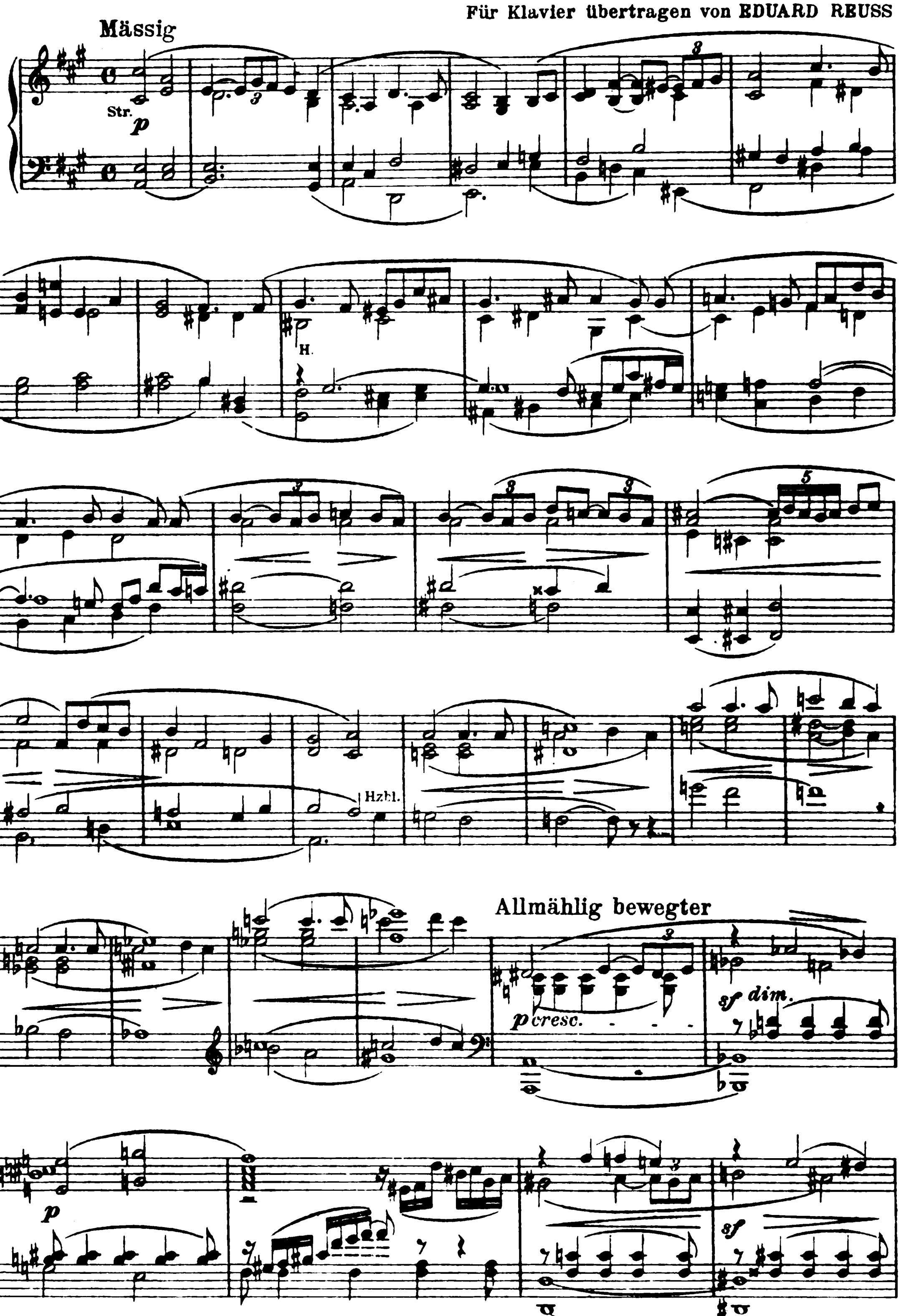
Einleitung zum 3. Act aus
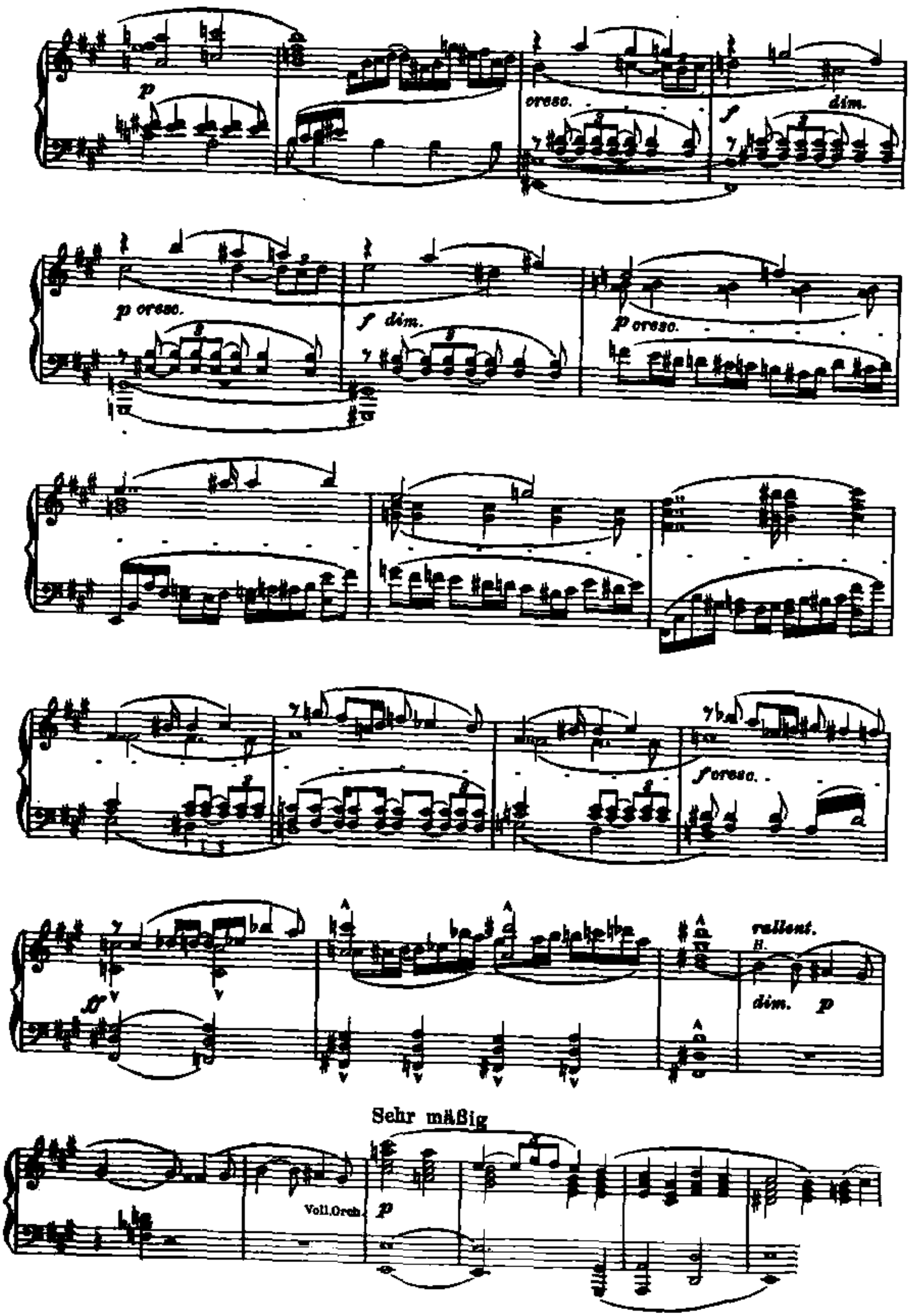
„DER KOBOLD"
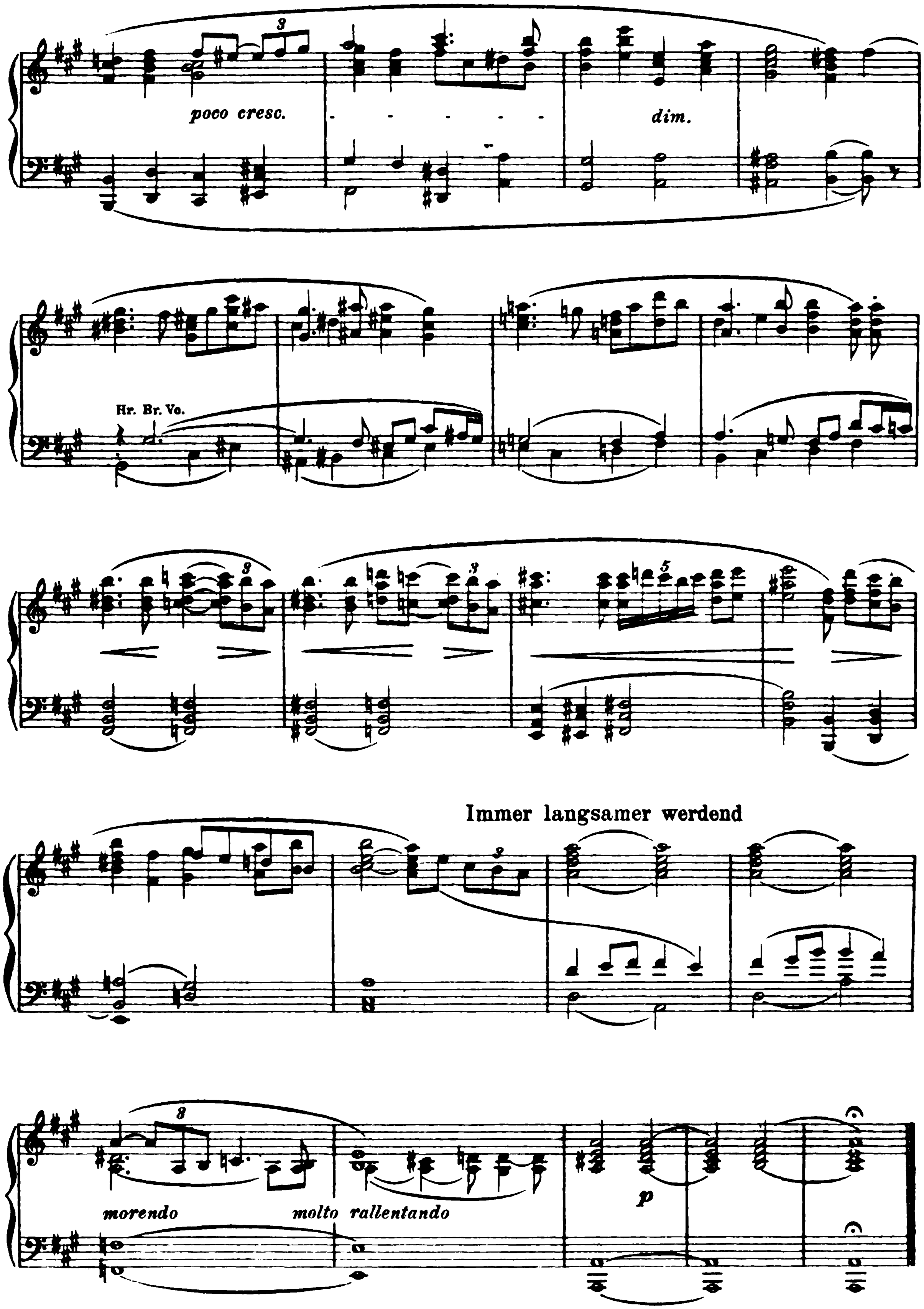
von *Siegfried Wagner*

(Der getreue Ekhart tröstet Verena's Leid)

Für Klavier übertragen von EDUARD REUSS




p
cresc.
dim.
p cresc.
f dim.
p cresc.
f cresc.
rallent.
dim.
Sehr mäßig
Voll.Orch.



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

DIE MUSIK

Händel ist der unerreichte Meister aller Meister! Geht hin und lernt mit wenigen Mitteln so große Wirkungen hervorbringen.

Ludwig van Beethoven

VIII. JAHR 1908/1909 HEFT 14

Zweites Aprilheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

INHALT

Hermann von Andreae
Beiträge zur Frage eines einheitlichen Klavierunterrichts. I.

Dr. Hermann Stephani
Händels „Judas Makkabäus"

Fritz Volbach
„Judas Makkabäus" von Händel
Neues Textbuch von Hermann Stephani

Hermann Erler
Richard Wagners Wünsche für die erste Aufführung des „Lohengrin" am Dresdener Hoftheater
(nach ungedruckten Mitteilungen an Joseph Tichatschek)

J. Vianna da Motta
Hans von Bülow: Briefe
Herausgegeben von Marie von Bülow

Revue der Revueen
Besprechungen (Bücher und Musikalien)
Kritik (Oper und Konzert)
Anmerkungen zu unseren Beilagen
Namen- und Sachregister zum 30. Band der MUSIK
Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

BEITRÄGE ZUR FRAGE EINES EINHEITLICHEN KLAVIERUNTERRICHTS

von Hermann von Andreae-Leipzig

I. Konfusion und Objektivität in der Klaviertechnik

War es eine allgemeine „Konfusion" in der Musik, die unlängst die gesamte Musikerwelt in Aufregung versetzte, so ist es sozusagen eine „klavieristische Privatkonfusion", die speziell die Köpfe der nachdenkenden Klavierspieler nicht zur Ruhe kommen läßt und schon seit einiger Zeit zahlreiche Federn zu eifrigem Tintenverbrauche veranlaßt. Der Kampfruf: „Hie Gewichtstechnik — hie Fingertechnik!" — welcher Klavierspieler hätte ihn nicht schon vernommen? — dürfte wohl den erbitterten Streit der feindlichen Lager genügend charakterisieren.

Soll hier nun endlich eine Verständigung erreicht werden, so muß eine sichere neutrale Basis gewonnen sein, von der aus alle klaviertechnischen Probleme vorurteilsfrei und unparteiisch behandelt werden können. Die Klaviertechnik muß endlich aus dem uferlosen Meere des Persönlichen und Subjektiven in den Hafen objektiver Sachlichkeit gebracht werden. Diesen Hafen gilt es auszubauen, und der Zweck dieser Zeilen wäre erfüllt, wenn es gelänge, das Interesse für diese „unmusikalische", aber nichtsdestoweniger für die musikalische Kultur in hohem Grade wichtige Arbeit ein wenig zu steigern.

In der Kunst gilt einzig die Persönlichkeit. Wie weit hier die Grenzen objektiven Erkennens reichen, ist nicht leicht zu entscheiden. Anschauung und Geschmack, Urteil und Kritik, Inspiration und künstlerisches Schaffen bilden eben das Gebiet, auf dem sich ein jedes Individuum in der ihm eigentümlichsten und allerpersönlichsten Weise bewegen und äußern kann.

Dagegen betreten wir einen weit festeren Boden, wenn wir das Reich der musikalischen Psyche verlassen und uns Vorgängen rein äußerlicher, mechanischer Natur, wie sie nun einmal untrennbar mit der Klaviertechnik verknüpft sind, zuwenden. Hier hat die neuere Bewegungsphysiologie dargetan, daß die Bewegungsvorgänge, soweit sie äußerlich sichtbar werden, einer exakten Untersuchung direkt zugänglich sind. So hat Otto Fischer, der Meister der physiologischen Mechanik, den Gang des Menschen zum Gegenstand eingehender Untersuchung gemacht und gezeigt, daß man die

menschlichen Gliederbewegungen nicht nur mathematisch analysieren kann, sondern aus der auf diese Art gewonnenen Kenntnis eines Bewegungsvorganges auch die dabei wirksamen Muskelkräfte abzuleiten vermag (Otto Fischer, Theoretische Grundlagen für eine Mechanik der lebenden Körper, 1906, S. IV). Eine exakte Analyse der Bewegungsvorgänge, wie sie das Klavierspiel bedingt, gehört also nicht in den Bereich des Unmöglichen, und wir können hoffen, bald einen zuverlässigen Maßstab für objektive Erkenntnis und Beurteilung aller klaviertechnischen Probleme in der Hand zu haben. Als Vorbedingung zu einer exakten Bewegungstheorie des Klavierspiels müßte jedoch die Mechanik des heutigen Typus „Klavier" in ihrem Prinzip erkannt sein.

Bevor wir jedoch die Lösung dieser Aufgaben selbst näher ins Auge fassen, müssen wir uns über den Gang der Untersuchung im allgemeinen verständigen. Wir müssen den Stoff, der der Untersuchung unterliegt, streng nach außen hin abgrenzen.

Da gilt es zunächst jede pädagogische Tendenz, also jede „Methode" und auch jede „Methodik", auszuschalten. Denn nicht aus den Methoden, sondern aus den Funktionen des Instruments und des Spielers selbst soll das Typische gleichsam herausgeschält werden. Das Objekt einer Theorie ist der Typus. Das einzelne Individuum dagegen ist Objekt der Methode. Jede ideale Methode ist mit Recht „Individualmethode" (Breithaupt, Natürliche Klaviertechnik, 2. Aufl. 1905, S. 2). Denn sie darf nicht dem Erkennen des allgemeinen ursächlichen Zusammenhanges ihres Stoffes nachgehen, sondern muß aus dem ihr schon allseitig bekannten Stoff das Passende für ein bestimmtes Individuum auswählen. Sie bedeutet daher allgemein nur die Art und Weise eines speziellen Verfahrens für die Verwendung irgendwelcher Werte, — die Verwendbarkeit derselben aber überhaupt bildet nicht den Brennpunkt ihrer Betrachtungsweise. Wenn aber die allgemeinen Gesetze noch nicht untersucht sind, so kann sich die Methode naturgemäß nur auf subjektive, persönliche Erfahrung stützen. So wertvoll diese ist, weil sie meist auf der Praxis beruht, so vermag sie doch nicht immer vor Einseitigkeit und falscher Beobachtung zu schützen, zumal auf einem Gebiete wie die Klaviertechnik. Die Folge dieser Einseitigkeit der Methoden ist die Konfusion in der Klaviertechnik, die sich also als „Konfusion der Methoden" charakterisieren läßt.

Die „Methodik" nun, wenn sie auch über den einzelnen Methoden steht und Zusammenhang in diese bringen will, setzt ebenfalls in den Mittelpunkt ihrer Betrachtungsweise die Pädagogik und verbindet diese mit ästhetisch-künstlerischen Tendenzen. Vom pädagogischen Standpunkte ist eine getrennte Betrachtung der ästhetisch-künstlerischen und mechanisch-physiologischen Gesetze nicht durchzuführen. Darum kann eine Methodik

keine Bewegungstheorie geben. Vom bewegungstheoretischen Standpunkte muß alles, was nicht zur exakten Untersuchung der Bewegungsprobleme gehört, ausgeschaltet werden. Vor allen Dingen muß aber eine Bewegungstheorie schon vorhanden sein, ehe die Methodik ihre Aufgabe, Bewegungslehre und Ästhetik in ein pädagogisches System zu bringen, in vollkommener Weise erfüllen kann. Es war ja eben mit ein Hauptgrund für die Konfusion in der Klaviertechnik, daß die Methodik nur auf die Methoden angewiesen war: sie versuchte es allen recht zu machen und war damit auf eine Kompromißtaktik angewiesen, die an und für sich schon nicht geeignet ist, Vertrauen zu erwecken.

Dagegen baut die Bewegungstheorie unabhängig und nur um ihrer selbst willen ihr System auf und kann daher prinzipiell auf eine allseitige Betrachtung der Wurzeln ihres Stoffes eingehen. — Es ist nicht schwer einzusehen, daß Bezeichnungen wie „Gewichtstechnik", „Fingertechnik" u. a. eigentlich nur Methoden der „Klaviertechnik" charakterisieren. Denn ihr Wortsinn sagt es uns schon, daß sie nur bestimmte Arten der Verwendung von Spielfunktionen betonen. Ein Klavierspieler ohne „Finger" ist ebenso undenkbar, wie einer ohne „Gewicht". Solange die Klavierspieler aber „Menschen" sind, solange das Klavier den menschlichen Funktionen angepaßt wird und seinen Charakter als Tasten-Hammer-Instrument nicht grundsätzlich ändert, solange kann es auch nur eine Klaviertechnik geben, die alles Individuelle und Zufällige nur von der Basis des Allgemeinen und Normalen verstehen und erklären kann und muß. Die Klaviertechnik selbst kann also von keiner „Konfusion" betroffen werden. Sie steht unverrückbar fest da, und wer sie erreichen und wer sie erklären und lehren will, der muß sie suchen und kann sich nur auf dem Wege zu ihr verirren. Nur wenige aber leitet ihr Instinkt die richtigen Bahnen zum höchsten Gipfel, von dem aus sie nach allen Seiten Umschau halten können ins weite Land der Klavierliteratur. Viele haben dagegen Wege eingeschlagen, die ihnen eine beschränkte oder nur einseitige Aussicht ermöglichen. Und viele bleiben im Gestrüpp am Anfange der Wanderung stecken und gelangen überhaupt zu keiner Aussicht.

Man hat nun die Schuld den Wanderern selbst zugeschoben und für ihren Mißerfolg die individuelle Beanlagung verantwortlich gemacht. Nun ist das individuelle Moment ausschlaggebend, soweit künstlerische Betätigung in Frage kommt. In weit geringerem Grade sind aber die relativ groben Funktionen der menschlichen Bewegungsorgane von persönlicher Begabung abhängig. Das Leben verlangt vom Menschen schon von Kindheit an weitaus überwiegend immer dieselbe Anwendung der Bewegungsorgane. Doch viel wichtiger ist die durch die Physiologie und

Anatomie erwiesene Tatsache, daß Bau und Anordnung der Knochen, Gelenke und Muskeln des menschlichen Körpers geradezu typische Bewegungen bedingen müssen. Es sind „die individuellen Unterschiede nur quantitative, durch die verschiedenen Dimensionen der Knochen, die etwas verschiedene Gestaltung der Knochenenden und die verschiedene Massenverteilung im Körper bedingte" (O. Fischer, Gang des Menschen, V. T., 1903, S. 345 u. 346). Und weiter „... die geringen Varietäten, welche man zuweilen in der Gestaltung der Gelenkflächen und der Ansatzweise der Muskeln vorfindet, sind niemals von der Art, daß sie eine andere Funktion der betreffenden Gelenke oder Muskeln bedingen könnten. Wo aber auf einen Körper unter gleichen Bedingungen gleiche Arten von Kräften einwirken, da muß sich notwendigerweise auch dieselbe Art der Bewegung einstellen ..."

Allen Bewegungen, die ein genialer Klavierspieler ausführt, müssen daher bestimmte Typen zugrunde liegen. Es gilt eben nur, diese Bewegungstypen zu erkennen und sie systematisch zu einer Bewegungstheorie zusammenzufassen. Wenn es auch spezielle „Bewegungsgenies" gibt, so unterscheiden sie sich doch vom Durchschnittsmenschen nur im Grade der Fähigkeit, ihren Bewegungsapparat dem Willen instinktiv unterzuordnen. Wo dieser Instinkt fehlt, da muß er durch die Bewegungslehre ersetzt werden. Wenn die Bewegungstypen erkannt sind, so können sie von jedermann gelehrt und gelernt werden, und zwar in weit kürzerer Zeit, als es heute allgemein geschieht. Man braucht nur an die Wunderkinder zu denken, die zuweilen in unglaublich kurzer Zeit sich ein virtuoses Spiel aneignen.

Die Kenntnis der Bewegungen nun „kann nur [O. Fischer, Gang des Menschen, III. T., 1900, S. 96] mit Hilfe der Differentialgleichungen der Bewegungen oder, wie man sie auch kurz nennt, der Bewegungsgleichungen vermittelt werden. Denn diese sind eben der vollkommene Ausdruck für die Beziehungen zwischen dem Bewegungszustand des ganzen Körpers, also den sukzessiven Haltungen der einzelnen Glieder, den Geschwindigkeiten und Beschleunigungen, mit denen dieselben durchlaufen werden, dem rein mechanischen Verhalten der einzelnen Abschnitte, so weit dasselbe durch die Lage des Schwerpunkts, die Größen der Massen und Trägheitsmomente und durch die Gelenkverbindungen charakterisiert wird, und den sämtlichen auf den Körper einwirkenden äußeren und inneren Kräften." „Diese Bewegungsgleichungen [ebd. S. 93] geben im Prinzip die Möglichkeit, aus dem Verlaufe der Bewegung auf die Tätigkeit der Muskeln zu schließen."

Diese mathematische Analyse der Bewegungen muß sich natürlicherweise mit der Untersuchung am lebenden Körper selbst verbinden. Braune und Fischer haben für die Untersuchungen über den Gang des Menschen

ein genial erfundenes photogrammetrisches Verfahren angewandt, wodurch erst die Bedeutung der physiologischen Mechanik hinsichtlich ihres praktischen Nutzens und ihrer Verwertbarkeit ins rechte Licht gerückt worden ist. Doch gehört eine nähere Betrachtung der physiologischen Mechanik und ihrer Anwendung in der Klaviertechnik nicht hierher. Wir müssen uns daher nur mit dem Hinweise auf einige praktische Resultate der Bewegungsphysiologie begnügen und dürfen nicht vergessen, daß „erst der Anfang zu einer exakten Mechanik der lebenden Körper, insbesondere des Menschen, gemacht ist“ (Fischer, Theor. Grundl., S. IV).

Um die detaillierten Resultate seiner exakten Untersuchungen über den Gang des Menschen im allgemeinen zu kontrollieren, hat Otto Fischer an mehr als 100 Personen Gehversuche angestellt und konnte auf Grund dieser Beobachtungen einen sogenannten „typischen Wanderschritt“ nachweisen (Gang des Menschen, V. T., S. 329 ff.).

Wie wir oben sahen, bilden Masse und Lage des Schwerpunktes der einzelnen Körperteile wichtige Bestandteile der Bewegungsgleichungen. Deren exakte Ermittelung kann natürlich nur an der Leiche ausgeführt werden. Doch können auch „die Massen der einzelnen Glieder eines nicht gerade abnorm gebauten (lebenden) Menschen auf dem Wege der Rechnung annähernd richtig“ bestimmt werden. Denn es haben „wiederholte Messungsreihen das Resultat ergeben, daß bei verschiedenen normal gebauten Individuen mit genügender Annäherung die Verhältnisse der Massen der einzelnen Körperteile übereinstimmen . . .“ (Fischer, Theor. Grundl., S. 178.) So wurden Zahlen gefunden, die das Verhältnis des Gewichts einzelner Abschnitte des menschlichen Körpers zum Gesamtgewicht desselben ausdrücken. Es mögen hier einige dieser Verhältniszahlen angeführt werden, und zwar für: Oberarm = 0,0336; Unterarm = 0,0228; Hand = 0,0084; ganzer Arm = 0,0648; Rumpf = 0,4270; Kopf = 0,0706; beide Beine = 0,3728 (Fischer, ebda. S. 179). Man braucht also nur das Gewicht eines Menschen mit Hilfe der Wage zu bestimmen und kann dann leicht nach obigen Verhältniszahlen das Gewicht einzelner Glieder finden.

Ebenso ergeben sich bestimmte Teilungsverhältnisse für die Bestimmung des Schwerpunkts irgendeines Gliedes, und zwar teilt der Schwerpunkt die Längsachsen der meisten Abschnitte (Oberarm, Unterarm, Oberschenkel, Unterschenkel, Fuß, Rumpf) merkwürdigerweise nahezu übereinstimmend im Verhältnis von 4 zu 5. Der kürzere, dickere Teil liegt dabei immer dem Rumpf am nächsten (vgl. Fischer, Theor. Grundl., S. 183). Leider fehlen noch die genauen Daten für Masse und Schwerpunkt der Finger, weil bisher die Hand mit den Fingern als ein Abschnitt betrachtet wurde. Doch würde man wohl nicht weit fehlgehen, wenn man auch hier dieselben Teilungsverhältnisse für die Lage des Schwerpunktes annehmen wollte.

Alle diese Tatsachen zeigen uns, daß der normale menschliche Körper bestimmte, nahezu konstante Proportionen zwischen seinen einzelnen Teilen aufweist, die man bis ins kleinste Detail verfolgen kann. Es variieren nur die Zahlen, die diese Proportionen darstellen.

Wir können demnach die in letzter Zeit vielfach sich äußernde Überschätzung der individuellen Verschiedenheit in der Klaviertechnik mit einiger Berechtigung als „Konfusion" zurückweisen.

Doch vor allen Dingen sehen wir aus dem Angeführten, daß die Problemstellung selbst einen teilweise neuen Charakter annimmt. Denn die Bewegungstheorie benötigt eines Verfahrens, das nicht, wie die Anatomie, den menschlichen Körper nur zergliedert und die einzelnen Teile beschreibt und benennt, sondern das den lebenden Körper in seinem gesamten mechanischen Verhalten berücksichtigen kann, angefangen von den von außen einwirkenden Kräften bis hinauf zur innersten, letzten Instanz, dem Willensakt selbst, welcher der Bewegung, der Koordination der Muskelgruppen zugrunde liegt. Ein solches Verfahren kann uns nur die mathematische Bewegungsphysiologie geben, die damit auch in das Gebiet der physiologischen Psychologie hinübergreift. Die Anatomie aber kann uns keinen direkten Aufschluß darüber geben, welche Muskeln bei einer Bewegung koordiniert werden. „Die einzeln benannten Muskeln sind anatomische, aber nicht mechanisch-physiologische Einheiten", so lautet der Hauptsatz der speziellen Muskelmechanik nach R. du Bois-Reymond (Spezielle Muskelphysiologie oder Bewegungslehre, 1903, S. 245, vgl. dazu Steinhausen, Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik, 1905, S. 44 u. bes. S. 116). Wir können daher die Anatomie, so wichtig auch ihre grundlegende Bedeutung im allgemeinen ist, ruhig den Fachgelehrten überlassen und brauchen uns um die Namen der einzelnen Muskeln und Knochen nicht zu kümmern. Wenn einige Konservatorien die „Anatomie der Hand und des Armes" in ihr Lehrprogramm einstellen, so ist es ein sehr löbliches, fortschrittliches Beginnen, zunächst aber dürfte der Nutzen etwas illusorisch, bestenfalls von ziemlich allgemeinem Werte sein. Dasselbe gilt von anatomischen Beschreibungen und Betrachtungen in der klaviertechnischen Literatur, wie sie ja schon von Steinhausen (ebd.) scharf verurteilt worden sind.

Ein näheres kritisches Eingehen auf die Literatur verbietet sich von selbst. Es würde uns nur aus dem Regen in die Traufe führen. Mit sehr wenigen Ausnahmen verhindert eben das Streben nach sofortiger praktisch-pädagogischer Verwertung eine objektive Theorie der klaviertechnischen Bewegungsprobleme. Wir haben es daher fast immer mit „Methoden" zu tun. Auch Steinhausen-Bandmann bilden darin keine Ausnahme. Da nun in jeder Methode entschieden ein wahrer Kern stecken muß, so bilden

diese positiven Seiten der Methoden für die physiologische Mechanik ein außerordentlich wertvolles Material. Wo dieses sich auch bietet, da soll es rückhaltlos anerkannt werden. Ein gänzlich unfruchtbares Beginnen wäre aber eine Polemik gegen die negativen Seiten der Methoden, wie sie in letzter Zeit häufig mit wenig Toleranz geführt wird, weil die Bewegungstheorie infolge der Notwendigkeit einer detaillierten Stellungnahme zu einzelnen Problemen sich Aufgaben stellen müßte, denen sie noch gar nicht gewachsen wäre. Die Bewegungstheorie soll von den Methoden unabhängig sein, sie darf von den Methoden Anregung empfangen, darf aber selbst keine geben. Um diesen Standpunkt überall streng zu wahren, bedarf es allerdings eines gewissen Quantums Entsagungsfähigkeit. Doch nur so können wir aus dem leidigen Herumstreiten in die freie Luft allseitiger individueller Betätigung gelangen, ohne befürchten zu müssen, daß wir dabei durch Aufdrängen der eigenen Individualität einer fremden Gewalt antun könnten, und umgekehrt. Denn nur wer das Normale, Typische genau kennt, der wird auch die Bedeutung der Abweichungen zu schätzen wissen und wird die subjektive Freiheit richtig verstehen und fördern können.

Die nächste Aufgabe der Fachmusiker ist es nun, das Material für die physiologische Mechanik und ihr experimentelles Verfahren vorzubereiten. Dabei muß immer der Weg der Bewegungsphysiologie — vom äußerlich-sichtbaren zum innerlich-unsichtbaren — im Auge behalten werden.

Hierbei werden wir naturgemäß mit der Ermittelung des Typischen im Mechanismus des modernen Klaviers beginnen und dabei die Nutzbarmachung des Instrumentes als eines physiologisch-psychologischen Meßapparates ins Auge fassen müssen. Es wären ferner aus der Klavierliteratur und aus den methodischen Schriften die hauptsächlichsten typischen Spielfunktionen zu ermitteln. Für jede dieser Spielfunktionen müßten geeignete Modelle aus der Literatur ausgewählt werden.

Die Aufgabe der physiologischen Mechanik wäre es dann, an verschiedenen Versuchspersonen zu untersuchen, inwiefern von den typischen Spielfunktionen typische Bewegungen bedingt werden.

Damit sich die exakte experimentelle Untersuchung erfolgreich gestalten kann, muß aber auch das physiologische Material, soweit möglich, vom Fachmusiker in allgemeiner, mehr intuitiver Weise vorher durchgearbeitet werden.

Daß der Fachmusiker allein eine vollständige Theorie des Klavierspiels nicht geben kann, ist schon oft betont worden. Die Klaviertechnik bildet eben ein Gebiet, auf dem sich Musik, physiologische Mechanik, Psychologie und Pädagogik zu gemeinsamer Arbeit vereinigen müssen. Die Möglichkeit zu einer solchen gemeinsamen Arbeit hat uns erst die neuere Bewegungsphysiologie gegeben. Wenn auch die musikalische Kultur, die

Ästhetik und die Pädagogik durch diese Arbeit viel gewinnen könnten, so haben doch die Bewegungsphysiologie und die physiologische Psychologie an der praktischen Untersuchung selbst das unmittelbarste Interesse. Denn welche Art menschlicher Bewegung ist wohl freier und dabei doch an ganz bestimmte Typen und Entfernungen gebunden, feiner und dabei doch die größte Kraftentfaltung zulassend, einfacher und dabei doch bis zur äußersten Grenze der Mannigfaltigkeit und Kompliziertheit sich steigernd? Wo besteht ein innigerer Zusammenhang zwischen Geist und Körper, zwischen Wille und Bewegung, zwischen künstlerischer Absicht und künstlerischer Äußerung? Und bei welcher Art menschlicher Tätigkeit lassen sich alle diese Verhältnisse und Beziehungen besser und bequemer untersuchen, als beim Klavierspiel?

So eröffnet sich uns eine Perspektive, die uns viel verheißt. Wir blicken in ein überaus fruchtbares Land, das zu beackern sich der Mühe wohl lohnen würde.

Wir wollen nun versuchen, eine Skizze zu dem Bilde einer künftigen Bewegungstheorie zu entwerfen, wie es uns zunächst vom Standpunkt eines naiven Realismus erscheinen muß. Wie schon oben angedeutet, ist eine klare Erkenntnis des mechanischen Prinzips des modernen Typus „Klavier“ die erste Vorbedingung für eine exakte Untersuchung der Spielfunktionen. Wir können somit diesen Teil überschreiben:

II. Die Mechanik des Klaviers

Wollte man an den modernen Klavierspieler die Gewissensfrage richten, ob er etwas näher über die Art und Weise des Funktionierens seines Instrumentes orientiert sei, so würde sich meist ergeben, daß die Kenntnisse in dieser Beziehung nur sehr „oberflächliche“, im buchstäblichen Sinn des Wortes, sind. Dasselbe ließe sich auch bei vielen, die über Klaviertechnik schreiben, nachweisen.

Damit nun jeder aus eigener Anschauung — denn nur sie hat Wert! — sein Instrument kennen lernt, mögen hier einige Versuche beschrieben werden, die ohne jede weitere Vorbereitung an einem beliebigen Klavier vorgenommen werden können. Die Vorderwand eines Pianino müßte allerdings herausgehoben werden, doch dürfte das keinerlei Schwierigkeiten bereiten.

Auf Grund dieser Versuche könnten dann einige für die Mechanik des Klaviers und damit für die Klaviertechnik allgemein gültige Fundamentalsätze abgeleitet werden.

I. Erster Versuch: man drücke eine beliebige Taste langsam herab und beobachte durch die Saiten hindurch das Verhalten des entsprechenden befilzten Hammerköpfchens. Man wird dann folgendes beobachten können:

1. Der Hammerkopf bewegt sich etwa vier- bis fünfmal schneller, als die Taste. Der leiseste Ruck, den wir der Taste applizieren, verwandelt sich in eine schon ganz ansehnliche Geschwindigkeit des Hammers.
2. Wenn man die Taste sehr langsam herabdrückt, berührt der Hammer die Saite nicht. Der Hammer unterbricht seine Bewegung in einer Entfernung von einigen Millimetern von der Saite und ist durch keinen weiteren Druck auf die Taste zu einem Anprall gegen die Saite zu bewegen, sondern fällt sogar noch zurück. Es ist dies die Wirkung der sogenannten „Auslösung", auf deren vielgestaltige Ausführung wir glücklicherweise nicht einzugehen brauchen. (Vgl. dazu Blüthner und Gretschel, Lehrbuch des Pianofortebaues, 1872 [1]), E. Tetzel, Klavierlehrer, Oktober 1908.) So verschieden der Auslösungsmechanismus auch gebaut wird, das Prinzip, der Effekt bleibt immer derselbe: der Hammer wird bei jedem Anschlag kurz vor dem Berühren der Saite durch Herausspringen eines Verbindungsgliedes aus dem Wirkungsbereiche der Taste gebracht, „ausgelöst". Denn es würde ja kein Ton entstehen können, wenn die Taste den Hammer unmittelbar an die Saite pressen würde. Und doch muß die Taste den Hammer möglichst nahe an die Saite heranbringen, damit eine möglichst große Strecke für die Beeinflussung des Hammers durch die Taste nutzbar gemacht wird. Die genaue Regulierung dieser Entfernung des Hammers von der Saite resp. die genaue Begrenzung des Wirkungsbereiches der Taste wird dabei durch die feine Auslösungsmechanik ermöglicht, und dadurch wird sowohl die Funktion der Taste, als auch die des Hammers präzisiert.

   Man beachte, daß der Auslösungsprozeß auch eine gewisse Strecke der Tastenbewegung in Anspruch nimmt.

   Wenn die Taste nach dem Anschlage herabgedrückt bleibt, wird der von der Saite zurückschnellende ausgelöste Hammer vom sog. „Fänger" in der Nähe der Saite aufgefangen und an einem nochmaligen Emporschnellen gegen diese behindert.
3. Fast gleichzeitig mit der Unterbrechung der Hammerbewegung wird auch die Tastenabwärtsbewegung unterbrochen. Die Taste stößt

[1]) Zweite Auflage 1909, herausgegeben von Hannemann und Dr. Niemann.

auf einen sich ihr von unten entgegenstellenden Widerstand — den Tastenboden. Weil die Taste nach erfolgter Auslösung ihre Wirkung auf den Hammer verloren hat, ist jede weitere Bewegung derselben natürlich unnütz. Damit die Unterbrechung durch diesen Widerstand präzise und gleichmäßig für alle Tasten stattfinde, sind alle Tastenböden so angeordnet, daß sie eine „Widerstandsebene" bilden, die parallel zur Ebene der Tastenoberflächen verläuft. Diese Widerstandsebene ist, wie wir sehen werden, für alle Anschlagsbewegungen von großer Wichtigkeit.

4. Mit dem Herabdrücken der Taste hebt sich allmählich auch der befilzte Dämpfer von der betreffenden Saite. Bei den meisten Fabrikaten beginnt die Bewegung des Dämpfers erst, nachdem die Taste schon einen Teil — zuweilen sogar $^1/_3$ — ihres Ganges zurückgelegt hat. Den höchsten Stand erreicht der Dämpfer natürlich dann, wenn die Taste ihren tiefsten, d. h. den Tastenboden erreicht hat. Die Funktion des Dämpfers ist also unabhängig von der Auslösung.

5. Wenn man jetzt den Druck, mit dem man die Taste am Tastenboden hält, allmählich vermindert, so wird ein Moment eintreten, wo die aufwärtstreibende Kraft der Taste, dargestellt durch das größere Gewicht der Hammerseite des Tastenhebels, diesen Druck übertreffen wird. Die Taste wird sich dann naturgemäß von selbst aufwärts bewegen. Zugleich wird sich der Dämpfer wieder seiner Saite nähern, bis er sich schließlich, bevor die Taste ihre Ruhelage erreicht hat (vgl. oben 4), ganz auf diese legt und — wenn sie tönt — ihren Schwingungen ein plötzliches Ende bereitet. Diesen Moment wollen wir die „Dämpfungsgrenze" der Taste nennen. Die Saite tönt also, wenn die Taste sich unter der Dämpfungsgrenze befindet; sie verstummt in dem Augenblick, wo die Taste während ihrer Aufwärtsbewegung die Dämpfungsgrenze passiert.

   Der Hammer hat unterdessen auch wieder seine Anfangsstellung erreicht, nachdem der ausgelöste Teil wieder eingeschnappt ist. Bevor das nicht geschehen, kann er natürlich nicht nochmals zum Anschlage gebracht werden. Eine Ausnahme — doch nur in letzterem — bildet die Repetitionsmechanik (doppelte Auslösung). Ob diese im allgemeinen ein Vorzug ist, darüber sind die Meinungen geteilt.

II. Zweiter Versuch:

1. Man halte eine beliebige Taste etwa mit dem Daumen der linken Hand am Vorderende durch starken Druck fest und schlage dabei mit einem Finger der rechten Hand stark auf die Taste: man wird

dann, vorausgesetzt, daß der Schlag stark genug war, einen Ton vernehmen, trotzdem die festgehaltene Taste sich nicht senken konnte oder wenigstens kaum merklich herabgedrückt wurde. Der Hammer hat nämlich durch die momentane Übertragung des plötzlichen Ruckes auf einmal eine Beschleunigung erhalten, die genügte, um seine träge Masse über die Strecke von ca. 4 bis 5 cm bis an die Saite zu werfen.

Man wird dabei bemerkt haben, daß der Dämpfer sich nicht hob.

2. Man halte die Taste, wie oben, fest — nur senke man sukzessive und in geringen Abstufungen diese Position der Taste und schlage in jeder neuen Position wie beschrieben auf sie: man wird bemerken, daß der Hammer aus jeder neuen, durch die veränderte Lage der Taste bedingten Position an die Saite schnellt und wieder in dieselbe zurückfällt. Bald wird sich auch der Dämpfer heben, und die Entfernung der Positionen des Hammers von der Saite wird sich immer mehr verringern, bis schließlich eine Position erreicht ist, aus der der Hammer zu keinem Emporschnellen mehr gebracht werden kann: es hat die „Auslösung“ stattgefunden, wie unter I, 2 beschrieben.
3. Das Zurückfallen des Hammers verspürt man beim Versuch II, 1 jedesmal deutlich als plötzlichen Ruck in der linken Hand. Auch beachte man, daß dabei, namentlich bei älteren Instrumenten, Nebengeräusche mehr oder weniger deutlich vernehmbar werden. Beim Versuch II, 2 empfindet man den Ruck des Zurückfallens und die Nebengeräusche immer weniger, je mehr sich die Taste von der Ruhelage entfernt und der Auslösung nähert.

Aus diesen Versuchen kann man entnehmen, daß der Hammer tatsächlich frei auf dem Tastenhebelende sitzt und daß er wie ein Pfeil von der Sehne auf sein Ziel, die Saite, geschleudert wird. Die Bewegung des Hammers kann durch die Taste in einer beliebigen Phase ihres Ganges durch Hinzutreten oder Aufhören von Kräften beschleunigt werden, kann aber nie von solchen zurückgehalten werden. Nur mit dem Eintritt der „Auslösung“ hört jede Beeinflussung auf. Wann diese erfolgt, kann man leicht ermitteln, indem man den Abstand der Position, aus der (vgl. Versuch II, 2) die letzte Hammerbewegung erfolgte, von der Position der Ruhestellung der Taste mißt. Dieser Abstand beträgt je nach der Bauart ca. 5 bis 10 mm. Die Taste hat aber dabei immer den größten Teil ihres Ganges zurückgelegt. Ein kleiner Teil der Ganghöhe wird dann vom Auslösungsvorgang selbst beansprucht, und etwas läßt sich noch die wenig elastische Filzunterlage, die den Tastenboden bildet, zusammendrücken. Jedenfalls aber haben wir eine relativ beträchtliche Strecke zur Ver-

fügung, um vermittelst der Taste, sei es durch kontinuierlichen Druck, sei es durch plötzlichen Stoß beliebig die Bewegung des Hammers regulieren zu können.

III. Dritter Versuch: Man stelle auf eine Taste, die man in ihrer Ruhelage wie unter II, 1 festhält, etwa 20 bis 30 kleinere Münzen und lasse dann die Taste plötzlich los: die Münzen werden dann als treibendes Gewicht im Fallen der Taste und damit dem Hammer eine gleichförmig beschleunigte Bewegung vermitteln, und man wird, wenn der Hammer bei Eintritt der Auslösung eine genügende Geschwindigkeit besitzt, einen mehr oder weniger intensiven Ton vernehmen. Durch Hinzufügen oder Wegnehmen von Münzen kann man den Ton stärker oder schwächer erklingen lassen. Die „Anschlagsgrenze" der Taste, d. h. das Gewicht, das man auf eine Taste stellen muß, damit es beim Niederdrücken derselben den ersten vernehmbaren Ton hervorbringt, schwankt bei den verschiedenen Fabrikaten zwischen 60 bis 100 g. In der Nähe der Anschlagsgrenze genügt ein relativ kleiner Gewichtsunterschied (ca. 2 bis 5 g), um eine eben wahrnehmbare Intensitätsänderung des Tones zu bewirken. Bei Forte-Intensitäten sind schon beträchtliche Gewichtszulagen (für 1 bis 2 kg Gewicht mehr als 50 g Zulage) erforderlich, um eine eben merkliche Intensitätszunahme zu veranlassen (Webersches Gesetz). Bei ein und demselben Instrument sollte natürlich die „Anschlagsgrenze" im Interesse des gleichmäßigen Ansprechens für alle Tasten konstant sein. Sie ist es aber gewöhnlich nicht, sondern weist je nach Güte und Alter des Klaviers Unterschiede von 5 bis 40 g und darüber auf. Breithaupt (Natürliche Klaviertechnik, 1905, S. 105) scheint die Feinheit des Tastenmechanismus etwas zu überschätzen, indem er dem Fabriktechniker die Wahrnehmung von Differenzen von fünf bis ein Seidenpapierblättchen resp. Milligramm beim „Loten" der Tasten zuspricht. Differenzen von 10 g in der „Anschlagsgrenze" zweier Tasten entgehen auch einem geübten Klavierspieler und kommen überhaupt nur für Pianissimonuancen in Betracht, denn für stärkere Intensitäten gleichen sich diese Unterschiede nach dem Weberschen Gesetz aus. Steinhausen wieder (Der physiologische Fehler usw., S. 89) scheint diese Verhältnisse zu unterschätzen, denn seine „Spielbelastung" von 500 bis 1000 g begrenzt die Skala der Intensitäten etwa mit p und schaltet die Pianissimonuancen fast ganz aus.

Eine exakte Untersuchung aller dieser Verhältnisse wäre von großem Interesse.

Schluß folgt

HÄNDELS JUDAS MAKKABAUS

von Dr. Hermann Stephani-Eisleben

Der 1746 geschaffene „Judas Makkabäus" nimmt unter Händels Oratorien insofern eine ausgezeichnete Stellung ein, als der Held, der verherrlicht werden soll, nicht, wie der Titel vermuten läßt, eine Einzelpersönlichkeit ist, etwa der Feldherr Judas aus dem Makkabäergeschlecht, sondern ein ganzes Volk: das Volk der Verheißung. Einzig von „Israel in Ägypten" könnte Ähnliches gesagt werden, das sich ja durch seinen Namen schon als Volksdrama kennzeichnet. So überwältigend groß aber Händels musikalische Gestaltungskraft aus diesem Werke hervortritt — der „Judas Makkabäus" bleibt an lebendiger und nachhaltiger Wirkung ihm überlegen. Das Gemüt, das von Chor zu Chor zur Anschauung erhabener Vorgänge und Schicksale angespannt werden soll, bedarf der Ruhepunkte, wie sie Einzelschicksale bieten, die eine nur einfach-herzliche Teilnahme beanspruchen. Der „Israel" entbehrt solcher. Doch vor allem: die treibende Kraft, die das Volk aus Elend und Verzweiflung herausführt, spricht im „Israel" nicht in eigener Person zu uns, sie wird uns nur mittelbar zum Bewußtsein gebracht in den Wundertaten, die dem Volk den Weg aus der Knechtschaft Ägyptens freigeben. Was den „Israel" hoch ins Erhabene steigert, die Nähe Jehovas, entzieht ihm menschliche Wärme. Anders der „Judas Makkabäus". Die treibende religiöse Kraft, die zum Kampf um Heiligtum und Glauben entflammt, sehen wir vor uns verkörpert in Simon, dem Hohenpriester; zu der sittlichen Überzeugung: „Freiheit oder Tod!", zu Kampfesstolz und -lust reißt uns hin des Heerführers Judas Heldengestalt. Während aber in dem in seinem ersten Hauptteil epischen, im zweiten meist lyrischen „Israel" das Volk von Schritt zu Schritt durch Unterdrücker und Wundertaten gedrängt erscheint, wird es in dem Drama „Judas Makkabäus" zum aktiven Träger und Schauplatz einer inneren Entwickelung, ja, dieses Erwachen und Sichemporarbeiten des Volkes von dumpf verzweifelnder Selbstaufgabe bis zu den Edelgefühlen wiedererkämpften Selbstbewußtseins ist des Werkes **Inhalt**, trotz alles Siegesjubels, der die Person des Feldherrn umbrandet. Was lag denn näher als, worauf H. Giehne (Karlsruhe 1847) mit Recht hinweist, den lorbeerumkränzten Jüngling in den Mittelpunkt zu stellen, ihn, ein Opfer glühender Vaterlandsliebe, in tragischer Weise einen er-

greifenden Untergang finden zu lassen, oder etwa zu fesselndem Gegenspiel die heidnischen Syrer handelnd einzuführen? Nichts davon. Die Treue der geschichtlichen Überlieferung, die in der Tat des Judas Tod forderte, wird geopfert — der Idee des Volksdramas. Lebensstark geprägte Charaktere, zeigen Simon und Judas persönlich hervortretende Züge, doch nur insoweit, als ihnen als den Edelsten ihres Volkes zukommt. Der Verlauf eines Charakterdramas hätte seinen Schwerpunkt in der Entwickelung dieser Züge gefunden — hier stehen sie von Anfang an fest: Priester und Feldherr verkörpern die beiden Grundgedanken des ganzen Werkes, den Glauben Simon, Judas die Freiheit. All die Reize einer Ausgestaltung ins Individuelle, Farbenreiche, die einem Bühnendrama erst Fleisch und Blut und blühendes Leben leihen, verlieren in diesem rein auf die innere Idee eingestellten, gleichsam musikdramatisch konzipierten Volksoratorium ihren Sinn. Es vertraut der inneren Kraft seiner seelischen Entwickelungen, es vertraut ihr, in gleicher Enthaltsamkeit von Konzessionen nach außen, mit derselben Selbstsicherheit wie sein äußerster Gegenpol auf der Linie vom Typisch-Volklichen zum Individuell-Persönlichen hin: „Tristan und Isolde". Das Verbot des Londoner Bischofs Dr. Gibson, biblische Stoffe auf die Szene zu bringen, für die ja Händel einen Teil seiner Oratorien ursprünglich geschrieben hatte, trug Früchte, die wir nicht genug segnen können, so tief niedergeschlagen der Meister darob war: der Beschränkung auf Bühnenrücksichten nun ledig, durfte er den Chor in einer Breite ausgestalten, die seinem Ideal entsprach: dem Ideal voller Entfaltung der rein musikalischen Möglichkeiten zu dramatisch ergreifenden, ethisch auferbauenden Wirkungen, wie sie die urwüchsige Größe der alttestamentarischen Stoffe mit ihrer stets fühlbaren Nähe Jehovas forderte. Die Voraussetzungen waren erfüllt, es konnte ein Neues ins Leben treten, das seinesgleichen bis heute nicht wieder gefunden hat. Zum Grund, Kern und Inhalt, zum „Helden" des Werkes schuf Händel — das Volk. Es entstand, auf oratorischem Gebiete, das Volksdrama; es entstand, in einer — zum mindesten der Intention nach — vollkommenen Leistung, „das Hohelied der Freiheit und der Kraft": Händels „Judas Makkabäus".

„Die Oratorien Händels sind als Musikdramen zu betrachten" sagt Hermann Kretzschmar. Diese verinnerlichte Art, dramatische Stoffe auf ihr Wesen hin zu „sehen" und zu gestalten, berührt unsere durch Wagner erzogene Zeit verwandt. Sie legt uns, den klassischen Oratorien gegenüber, Pflichten nahe, die man vor 50 Jahren kaum verstanden hätte. Nicht nur in der Forderung nach Reinheit des äußeren Orchestergewandes, auf die zumal Händels von allem Kleinlichen freier, formal an sich haltender, gelassen klarer Stil Anspruch hat. Auch aus der Einsicht in Unzulänglichkeiten der Übersetzung des in unserem Falle englischen, von dem

Prediger Morell stammenden Originaltextes, vielleicht auch in Unzulänglichkeiten dieses Originaltextes selbst, endlich aus der Erkenntnis von Gebrechen des ganzen dramatischen Aufbaus können uns heute Aufgaben erwachsen, die den denkenden Künstler vor Gewissensfragen stellen. Er schaut ein lebendiges dramatisches Geschehen, er fühlt: so mag es Händel vorgeschwebt haben; aber das Bild, das in Wirklichkeit sich dem Auge bietet, ist verstellt, verunziert, getrübt. Wer könnte sich der Versuchung entziehen, hier reinigend vorzugehen? Unsere Hand mag einen Augenblick zögern vor der Größe der Verantwortung, aber die Scheu weicht folgender Erwägung.

Schon Händel selbst zwang wohl die meist vierstündige Dauer einer strichlosen Aufführung bereits zu Eingriffen. Doch wir wissen mehr. Händel stellte, besonders in seinen Arien, oft mehrere zu beliebiger Verwendung; er wählte in seinen eigenen Aufführungen bald diese, bald jene aus; er komponierte auch wohl ein Stück nach (so das herrliche Duett mit Chor: „Zion hebt ihr Haupt empor", das er, bereits erblindet, seinem Schüler Chr. Schmidt in die Feder diktierte); ein andermal aber nahm er gar eine Arie aus einer seiner früheren Opern herüber und versah sie mit einem geeigneten Text. Und Volbach berichtet: er habe, um eine wirkungsvollere Steigerung zu erzielen, um größere Klarheit in die Handlung zu bringen, wie in späteren Opern, so besonders bei der Neubearbeitung seiner „Esther" einzelne Szenen neu gruppiert und umgestellt. „Denn Händel", sagt Bernoulli, „zwingt niemand, was er mit leichter Mühe geschaffen, als unverrückbares Dogma hinzunehmen. Seine Partituren als Ganzes sind hervorragende Gelegenheitsschöpfungen." So darf denn Kretzschmar die kategorische Forderung aufstellen: „Rücksichtslose Kürzung der Oratorien nach dramatischen Gesichtspunkten!"

Der Intention nach erblicken wir in Händels „Judas Makkabäus" die vollkommenste Verwirklichung eines oratorischen Volksdramas. Der Wirklichkeit nach vollkommen ist die Musik. Weit von Vollkommenheit entfernt ist ihr textliches Gerüst. Es krankt an argen Schwächen. Aber aus der Tatsache, daß die unverwüstliche musikalische Kraft des „Judas Makkabäus", auch wenn man alles beim alten beläßt, Funken aus totem Gestein schlägt und auch dem musikalisch Tauben noch eine Ahnung von der Macht der Töne erweckt — zu folgern, damit seien wir aller Verpflichtungen gegenüber dem Werke enthoben, wäre mehr als leichtherzig. Wir schließen: hier winkt ein ungewöhnlich reicher, hoher Gewinn! In der Tat: nachdem sich Hiller in Berlin, Mosel und Starzer in Wien, Türk in Halle, Clasing in Hamburg und besonders Lindpaintner in Stuttgart in Neubearbeitungen des musikalischen Teiles versucht haben, und nachdem Friedrich Chrysander in der unsterblichen Tat seiner Händel-Gesamtausgabe uns die von all den oft sehr pastos aufgetragenen Übermalungen

befreite Urgestalt des Werkes wiedergeschenkt hat — hat uns das Jahr 1906, in der Form eines Klavierauszugs, eine Bearbeitung gebracht, für die übrigens der gleiche verehrungswürdige Name Friedrich Chrysander (1901 †) zeichnet, in der das Ziel einer wirklichen „Neugestaltung", und zwar im wesentlichen durch Kürzungen erstrebt wird, sodann aber auch dadurch, daß die nach der Sitte der Zeit vielfach, zumal im da capo-Teile, skizzenhaft zur Aufzeichnung gebrachten Arien eine angemessene melodische Ergänzung und Belebung gefunden haben. — Man wird es bedauern, daß diesen Kürzungen Stücke von musikalisch höchstem Wert zum Opfer gefallen sind: „Komm süße Freiheit", „Mit frommer Brust", „Gefahren verachtet", „Heil, heil, heil!", „Er nahm den Raub" und andere mehr. Auch wohl, daß Rezitative aufgegeben wurden, die hier mit wenigen Strichen die Situation schärfer zeichnen, dort, indem sie die Kette kunstgefügter Chöre und Arien lebensvoll durchbrechen, die Freude an deren formgeschliffener Schönheit wieder rege machen und erhöhen. Man wird es aber nur ganz schwer verstehen können, wie die beiden Fundamentalfehler im dramatischen Aufbau des Werkes, nachdem sie durch Kretzschmar so klar aufgewiesen waren, in ungeminderter Deutlichkeit belassen werden konnten. Sie lauten: I. Belastung des als Kriegsdrama angelegten Oratoriums mit dem Versuch „Simons und seines Anhangs, den neuen Notstand eines zweiten Krieges zu benutzen, um die erregten Gemüter der Daheimbleibenden gegen den Heidendienst in Bewegung zu setzen und für Herstellung des reinen Jehovahkultus zu wirken", II. „Glatte einförmige Wiederholung" derselben Handlung im selben Drama: Verzweiflung, Aufrichtung, Kampfbereitschaft, Sieg, Jubel — plötzlich Unglücksbote: wiederum Verzweiflung, Aufrichtung u. s. f.

Wir dürfen wagen, nachzubessern, das haben wir gesehen. Was wir aber dürfen, wird jetzt Pflicht. Volbach bezeugt sie mit folgenden Worten: „Wir sind nicht nur berechtigt, sondern sogar gezwungen, die Oratorien in eine Form zu bringen, welche unserer Zeit entspricht." Das Wie entschleiert sich auch wohl einigem Nachdenken. Händel schwebte ein lebendiges szenisches Bild vor Augen. Und vor seinem Geiste stand ein innerlich aufgebautes oratorisches Musikdrama; sein Held das Volk Gottes. Dessen Schicksale galt es, in den Stadien ihrer Entwickelung lebendig, doch ohne äußere Ablenkung, vom tiefsten Elend bis zu überwältigendem Siegesjubel, auf einen elementaren Ausdruck zu bringen. Gehen wir dem nach, so geht uns als Leitstern die Vorstellung einer einzigen, geschlossenen, wennschon durch leichte Gegensätze in ihrer Entwickelung belebten dramatischen Hauptlinie auf, zu der sich die gesamte Handlung straff zusammenzuziehen und zu verdichten hat. Die Schaffung solch einer Hauptlinie, so überzeugt man sich leicht, be-

deutet aber zugleich die Zusammenfassung des musikalisch Wertvollsten, das, bezeichnend für Händel, mit den auf den Kern des Kriegsdramas bezüglichen Textstellen zusammenfällt. Und von selbst ergibt sich die Anregung, Namen, deren Träger uns die Handlung nicht nahebringt, zu beseitigen, in den jüdischen Geschehnissen das Allgemein-Menschliche zu betonen, endlich den Text selbst nachzubessern. Dieses aber kann in zweierlei Weise geschehen. Wort und Ton sollen annähernd so übereinstimmen, wie es im englischen Original seitens des Komponisten vorbildlich geschah. Bis hierher hat der musikalisch gebildete Philologe das erste Wort. Anders, kommt es auf mehr denn bloße Übersetzung an. Wie der Gesamtaufbau erhebliche Gebrechen aufweist, so die Ausprägung der einzelnen Situationen in Worten. Da heißt es nun: nicht Korrektheit, in der Chrysander der erste Preis zuzusprechen ist, sondern Drastik, nicht Übersetzung, sondern möglichst sprachliche Neuschöpfung, Ersetzung. Hierin erweist aber die glücklichste Beanlagung bei weitem Gervinus, läßt er auch noch viele Wünsche offen, die wir übrigens in einigen Fällen besonders frischen, bildkräftigen Ausdrucks aus der sonst veralteten Eschenburgschen Übersetzung von 1772 befriedigen können. Zuweilen werden wir auch eine Note in Rezitativen zu verändern haben. Immer kommt es ja auf den Geist an, nicht auf den Buchstaben, und immer möge sich hier der Philologe vor dem Künstler bescheiden.

Welches Bild ergibt sich nun, lassen wir die entwickelten Prinzipien zur Herausarbeitung eines einheitlich geschlossenen, innerlich, aber in lebensvoller Gegensätzlichkeit aufgebauten Volksdramas in Kraft treten, so jedoch, daß aus dem musikalischen Schatze nichts tiefer Bedeutsames geopfert zu werden braucht? Etwa das folgende:

I. Akt. Wehklagen um den Untergang der Freiheit, Verzweiflung. Aufrichtung, Ermannung. Gebete. Führerwahl. Freiheitsträumen. Auszug: Sieg oder Tod!

II. Akt. Szene auf der Wahlstatt: Todesernst — wilde Kampflust. Letzte Anfeuerung vor der Schlacht.

III. Akt. Opfer, Vorahnung der Zurückbleibenden. Siegesbotschaft. Erschütternder Eindruck. Jubelnder Empfang, Einzug der Sieger. Dankgebet. Freiheits- und Friedensglück.

Einzelner Hinweise bedarf nur weniges. Zwei Stellen stehen außerhalb der eigentlichen Entwickelung, einmal die Exposition (das Volk ist in Trauer und Hoffnungslosigkeit erstarrt) und sodann die Szene der Zurückbleibenden im Augenblick der höchsten Entscheidung des ganzen Dramas (den tieferen Sinn solch eines retardierenden Momentes deutet am besten ein einfacher Hinweis auf die eminente Gestaltung des Schlußaktes der „Götterdämmerung"). Beide Stellen sind die einzigen, die epische Breite

vertragen. Die Trauerszene aber, übrigens eine von denen, „in deren Gestaltung Händel ein Meister über alle ist“ (Kretzschmar), bedarf ihrer als Fundament der gewaltigen zu erwartenden Entwickelung; der Leidenshintergrund, auf dem sich das Drama erhebt, gewinnt, je eindringlicher uns die furchtbare Schwere des Schicksals zum Bewußtsein kommt, im Gemüte nachhallend, an Tiefe. Die Ouvertüre falle daher mit ihrem kampfesfreudigen Hauptthema fort; statt eines Fundamentes böte sie eine Vorausnahme, der auf dem Volke lastende Druck wäre von vornherein gemildert, der Schicksalshintergrund käme nicht in voller Unerbittlichkeit zum Eindruck. Gekürzt muß ja doch werden, was aus der Fülle des Wertvollen irgend zu entbehren ist; so etliche nicht belangreiche Mittel- und die anschließenden da capo-Teile einiger Arien, vor allem natürlich die eifernde Szene wider fremden Götzendienst. Sodann empfiehlt sich — wir erinnern uns, was oben von „Esther“ berichtet wurde — für den II. oder Zwischenakt eine Einrahmung durch den Chor: „Uns weckt zum Kampf“ mit der Einleitung: „Blast den Alarm“ („Blast die Trompet'!“) nach dem Muster der „Athalia“ und des „Israel“ zu formaler Abrundung der „Szene auf der Wahlstatt“. Überaus vorteilhaft aber wirkt für den weltberühmten Einzugschor „Seht den Sieger ruhmgekrönt“, durch Verwendung des Einzugsmarsches vor und zwischen den Bildern der lorbeerstreuenden Jünglinge und Ros' und Myrthe tragenden Jungfrauen die Schaffung einer in sich geschlossenen, imposant festlichen, in Gegensätzen sich steigernden Einzugsszene; ein gewaltiges Allargando in den letzten, Marschorchester und Chor vereinenden Takten, bei denen der Zug gleichsam zum Stehen kommt. Natürlich bedarf diese Marschmusik zur Erweckung einer vollen Illusion des Zusatzes von Trompeten und Pauken. Und solche instrumentale Ergänzungen machen sich mangels einer Orgel auch bei einigen Chören nötig. Im übrigen darf sich das Orchester jedoch wesentlich auf eine chorische Besetzung der Oboen und Fagotte, bei Solobegleitungen sogar auf das Conzertino der Streicher beschränken und alle Rezitativbegleitung an das durchgehends verwendete, akkordfüllende, lebendig rhythmisierende Cembalo abgeben. Alles zur Einstudierung des Werkes mit dem bei Rieter-Biedermann (übereinstimmend mit der Ausgabe der deutschen Händel-Gesellschaft) oder bei Peters vorliegenden Aufführungsmaterial Nötige enthält in der mit obigem gewonnenen neuen Reihenfolge der Gesänge das bei C. F. W. Siegel erschienene Textbuch (II. völlig neubearbeitete Auflage.)

„Judas Makkabäus“, ein Musikdrama nach innerer Anlage, ein Oratorium nach äußerer Gestalt, das Volk sein Inhalt und Held — von ihm sagt K. F. L. Hellwig: „Ein Geist alles Edlen, Großen und Tiefen hat dies Werk geboren und wird es erhalten: Jedes Zeitalter wird seine Kraft daran prüfen und an der Wirkung sich selber erkennen dürfen.“

JUDAS MAKKABÄUS VON HÄNDEL

NEUES TEXTBUCH VON HERMANN STEPHANI

von Fritz Volbach-Tübingen

Nachdem Friedrich Chrysander nachgewiesen, daß die Werke Händels, sollen sie im Sinne ihres Meisters wirken, einer Neubearbeitung bedürfen, und diese Ansicht selbst durch eine ganze Reihe glänzender und erfolgreicher Bearbeitungen gestützt und bewiesen hat, sind auch Andere ihm auf diesem Wege gefolgt. Dagegen ist nichts einzuwenden, denn Chrysander selbst hat seine Bearbeitungen nicht als einzige, feststehende Lösung betrachtet, sondern vielmehr als Vorbilder, die sich sogar übertreffen ließen. Letzteres ist allerdings bis heute keinem gelungen; ob die vorliegende Bearbeitung[1]) des „Judas" die Chrysanders verdrängen wird, bleibt abzuwarten. Sicherlich ist sie eine der interessantesten, die ich kenne.

Als seine Hauptaufgabe betrachtet es Stephani, die Handlung so zusammenzuziehen, daß sie als ein „einziges geschlossenes, durch leichte Gegensätze in ihrer Entwickelung belebtes dramatisches Ganzes bedeute, zugleich eine Zusammenfassung des musikalisch Wertvollsten, das mit den auf den Kern des Kriegsdramas bezüglichen Textstellen zusammenfällt." Was Stephani wohl zu einer Neubearbeitung — trotz Chrysander — gedrängt hat, war offenbar der das „dramatische" Gefühl unleugbar verletzende Dualismus des Werkes, die zweimalige Steigerung zu demselben Höhepunkt hin — durch Kampf zum Siege. Dabei bedenkt er aber nicht, daß das Oratorium wohl dramatisch, aber kein Drama sein soll, daß vielmehr die epische Tendenz in ihm eine solche Wiederholung der Handlung in einem neuen Bilde, ja selbst eine Häufung von neben einander stehenden Bildern zuläßt, wenn sie nur, wie hier, einen Zweck haben. Händel hätte sich wohl kaum gefürchtet vor historischen Freiheiten, aber hier war es ihm darum zu tun, den Ruhm seines Helden als Nationalheros durch eine Reihe von Taten und Siegen zu begründen. So besiegt Judas bei Händel erst den von Norden und Osten das Land bedrängenden Feind, dann den von Süden drohenden König Antiochus. Beide Male gehen der Erhebung Klage und Angst des Volkes, das in seiner

[1]) Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig.

andauernden Bedrückung nur zu leicht den Kopf sinken läßt, voraus; beide Male folgen dem Siege Jubellieder. Aber das schließt die Steigerung bei Händel nicht aus, im Gegenteil. Wir fühlen es, erst mit dem letzten Siege, erst in dem Siegesjubel am Schluß haben wir erst ganz das Hochgefühl wirklicher seelischer Befreiung gewonnen. Stephani hat nun diese beiden gewaltigen Szenen, die zwei Drittel des Werkes ausmachen, in eine einzige mit großem Geschick zusammengezogen. Das zwingt ihn zu einer Radikalkur. Um den ergreifenden Klagegesang des zweiten Teiles nicht zu opfern, fügt er Arie und Chor gleich nach dem ersten Klagechor ein. Da nun aber auch das Klageduett „Vor diesem Schlag der Schicksalsmacht" und der folgende Chor „Um Zion stimmt zum Klaglied ein" und zum Überfluß die Altarie „Fromme Andacht" den selben Charakter zeigen, so läuft man Gefahr, in diesem Tränenmeer zu ertrinken.

Eine vollständige Neugestaltung aber beginnt dann erst im zweiten Akt, den der Bearbeiter als ein Kriegsbild „Auf der Wahlstatt" hinstellt. Die kriegerischen Stücke des zweiten und des ersten Aktes sind hier zu einem Ganzen zusammengestellt. Der dritte Akt schildert dann die „Zurückbleibenden" in der ersten Szene, was dramatisch betrachtet Händel und Chrysander gegenüber keine glückliche Änderung bedeutet. Nun tritt der Bote auf und meldet den Sieg. Der Chor fällt ein „Fall ward sein Los!" Damit rückt dieses übermächtige Stück, das gewaltige Eingangstor zum zweiten Akt bei Händel von seiner bevorzugten Stelle, wohin es seiner ganzen breiten Anlage nach nur hingehören kann, an eine zweite Stelle, wo ein kleiner dramatischer Chor viel besser am Platze wäre. Noch mehr aber: der nur durch ein kurzes Rezitativ getrennte „Preisgesang" wird von ihm gedrückt und in der Wirkung geschädigt.

So weit meine Ansicht, wie ich sie nach Kenntnisnahme der ersten Bearbeitung festgelegt hatte. Unterdessen hat Stephani seine Bearbeitung einer gründlichen Revision unterzogen, die, um das gleich zu sagen, zugleich eine Verbesserung bedeutet. Die Grundzüge seiner Zusammenstellung des Werkes bleiben jedoch auch hier bestehen. In seinem interessanten und kenntnisreichen Aufsatze (siehe dieses Heft, S. 79 ff.), der mir in der Korrektur vorliegt, sucht er seinen Standpunkt als den richtigen zu begründen. „Den lorbeerumkränzten Jüngling Judas Makkabäus" klar und eindeutig als das Zentrum des Ganzen erscheinen zu lassen, seine Größe in einfachem, großem Zuge mit möglichster Entfernung alles Beiwerks aufzubauen und zum Höhepunkte zu führen, betrachtet er als die wichtigste Aufgabe seiner Bearbeitung. Es ist nun kein Zweifel, daß ein solches Verfahren die Wirkung im rein dramatischen Sinne zu steigern vermag; ja, ich gebe zu, daß der oben genannte Dualismus der Handlung für eine solche Auffassung unbrauchbar ist. Andrerseits aber bedeutet eine solche

Bearbeitung zugleich eine so vollständige Umwälzung der ganzen Händelschen Anlage, daß es doch mindestens zweifelhaft bleibt, ob eine solche dem Sinne des Meisters entspricht. Das Ganze läuft auf die Frage hinaus, ob eine solche Bearbeitung unter dem Zwange der Notwendigkeit geschieht. Das aber möchte ich bestreiten auf Grund meiner obigen Auseinandersetzung; ich betrachte die Änderung als der Absicht Händels entgegengesetzt. Der Händelsche Aufbau, wie ihn auch Chrysander in den Grundzügen beibehält, bietet durchaus nichts, was der künstlerischen Tendenz des Händeloratoriums überhaupt widerspräche, nichts, was uns zwänge, sie gerade hier von unserem heutigen Standpunkte aus zu bekämpfen.

Einer der wichtigsten und zugleich schwierigsten Punkte der Bearbeitung ist die Übersetzung. Stephani stellt den Grundsatz auf: „Nicht Korrektheit, sondern Drastik, nicht Übersetzung, sondern möglichst sprachliche Neuschöpfung“; er verurteilt jede „philologisch“ genaue Auffassung des Textes. Nun bin ich durchaus der Ansicht, daß eine Übersetzung den Eindruck einer Neuschöpfung zu machen habe, daß sie sprachlich frei und selbständig jede sichtbare Abhängigkeit von dem Originale vermeiden muß. Diese Freiheit findet jedoch ihre strenge Begrenzung, die einerseits abhängig ist vom Gedanken, andrerseits von der Musik. Selbst wenn ich vermöchte, an die Stelle des Originalgedankens einen andern, besseren zu setzen, bin ich dazu nicht berechtigt. Verschiedene Stellen, die ich in der ersten Bearbeitung beanstandet habe, sind in der neuen geschickt geändert (z. B.: „O Father, whose almighty pow'r“, oder der Arientext: „Call forth thy pow'rs, my soul“, etc.). Dagegen behält Stephani in dem Chore „And grant a leader hold and brave“ die schlechte Deklamation, wie sie auch Chrysander aufweist: „Send' einen Mann voll Mut und Geist“, wobei der Hauptakzent auf „einen“ liegt, bei. Dabei ließe sich dieser Fehler so leicht beseitigen, etwa durch folgende Fassung: „Den Helden send'“ usw. Ich meine, das Richtige wäre gewesen, Stephani hätte direkt nach dem Original, unter Verzicht auf alle Vorbilder, eine wirklich neue Übersetzung schaffen sollen. In sein Lob, das er Gervinus spendet, kann ich durchaus nicht einstimmen und bin bereit, dieses Urteil durch eine Reihe von Stellen zu belegen. Daß auch Chrysanders Übersetzung, so viel besser sie ist als die des Vorgenannten, trotzdem keine Vollendung bedeutet, gestehe ich ehrlich.

Im Anhang gibt Stephani auch einzelne „Ergänzungsvorschläge“. Soweit sie sich auf Vortragszeichen erstrecken, sind sie wohl zu rechtfertigen und zeugen von musikalisch richtigem Empfinden. Anders aber steht es um die Ergänzungen in der Instrumentation. Das Hinzufügen der Flöte z. B. als Verstärkung der Geigen halte ich für stillos. Gerade die Flöte wird von Händel stets so typisch behandelt, stets nur um ganz

bestimmte Bilder stimmungsvoll zu färben, daß ihr Eintritt an anderer Stelle ganz falsche Stimmungen erwecken muß. Auch das Füllen mit den Hörnern muß ich verwerfen, sie bringen (in unserer Art behandelt) eine ganz fremde Farbe in das klanglich so scharf bestimmte Farbenbild Händelscher Instrumentation. Auch Chrysander ist diesem Fehler im „Judas" verfallen, indem er an ein paar Stellen (z. B. dem Marsch) Hörner zufügt. Ich habe den so erzielten Klang nicht nur stets überflüssig, sondern geradezu störend empfunden. Hält man eine Ergänzung für unbedingt notwendig, so dürfte es nur im Rahmen der Händelschen Technik geschehen. Trotzdem ich sehr viele Händelwerke aufgeführt habe, bin ich aber nie in die Lage gekommen, etwas am Original ändern zu müssen. Eine sachgemäße Verwendung des Grosso und Riepieno, der Orgel usw. lassen nicht nur keine klangliche Monotonie aufkommen, sondern bringen immer wieder neue Reize hervor.

Nach dem vorliegenden Aufsatz Stephanis scheint er seine Orchesterergänzungen hauptsächlich für die Chöre, als Ersatz für die etwa fehlende Orgel, vorzuschlagen. Nun spielt die Orgel bei Händel ja eigentlich nur in den Chören eine Rolle, und es wäre bei ihrem Fehlen ein Ersatz naheliegend. Andrerseits aber sind die Chöre Händels fast stets so voll instrumentiert, daß ein solcher Ersatz überflüssig wird. Will man ihn dennoch anwenden, so müßte es doch durch solche Instrumente geschehen, die Händel selbst verwendet, und in der Art, wie er sie verwendet. Die Einfügung unserer Hörner vor allem kann ich nicht gelten lassen. Will man füllen, so besser noch mit Posaunen nach dem Vorbilde Händels in „Israel" oder „Saul".

Wenn ich so in manchen Punkten mit der Anschauung Stephanis nicht übereinstimme, so hindert mich das durchaus nicht, diese Bearbeitung als einen interessanten Versuch zur Lösung des Bearbeitungsproblems anzuerkennen, als die Arbeit eines Berufenen. Aus allem spricht die sichere Hand und Gestaltungskraft eines vortrefflichen Musikers.

RICHARD WAGNERS WÜNSCHE FÜR DIE ERSTE AUFFÜHRUNG DES „LOHENGRIN“ AM DRESDENER HOF-THEATER

mitgeteilt von Hermann Erler-Berlin

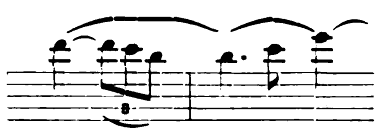
Wie überaus wichtig für Richard Wagner des ausgezeichneten Tenoristen Joseph Tichatschek Teilnahme und Bemühungen um seine Kunstwerke waren, die durch ihre neuen Stilforderungen und die daraus erwachsenen, unerhört scheinenden Schwierigkeiten der dramatisch-musikalischen Wiedergabe die höchsten Forderungen stellten, steht in den Annalen der Musikgeschichte mit gewichtigen Buchstaben verzeichnet. Doch die jüngere Generation, mehr in der lebendigen Anschauung von Wagners Schaffen zu Hause, nimmt eine mustergültige Darstellung von „Tristan und Isolde“ oder den „Nibelungen“ als etwas Selbstverständliches hin. Sie wird es aber gern sehen, wenn man ihr den durch Gestrüpp aller Art und Dornen laufenden Pfad des Wagnerschen Aufstiegs in nüchterner Tageshelle zeigt. Nachstehende ungedruckte Ergüsse Wagners[1]) an seinen bewährten „Fürsten der Hühner“, wie er einmal in einem launigen Gedichte Tichatschek nennt, dürften allgemeinem Interesse begegnen. Er sendet schönsten Gruß und herzlichen Glückwunsch zur Aufführung des „Lohengrin“, von der er hört, daß sie für Anfang Juli bevorstehen soll. Er kann diesem Ereignis nicht entgegensehen, ohne Tichatschek im voraus seinen innigsten Dank für die lebhaften und zahlreichen Verdienste zu sagen, die er nach allen Seiten hin auch bei dieser Gelegenheit sich um Wagner erwerben wird. Er bestärkt ihn in dem Glauben, daß die Erfahrungen seiner Aufopferung für Wagners Werk ihn einzig, aber auch vollkommen über den Geist auch dieser bevorstehenden Aufführung beruhigen. Es ist schlimm, sehr schlimm, daß die musikalische Direktion in Dresden von einem Geiste beseelt ist, der es dem Freunde zur Pflicht macht, ganz abseits seiner an und für sich so anstrengenden Leistungen als Sänger und Darsteller, auch fortwährend Eingriffen, Fälschungen und Entstellungen von Seiten dieses Dirigenten entgegenzutreten. Da es nun aber so schlimm steht, habe sich Wagner ja glücklich zu schätzen, zu wissen, daß gerade Tichatschek mit seinem Eifer, seinem Einfluß und seiner rück-

---

[1]) Das Original des Briefes Wagners an Tichatschek befand sich, wie uns der Verfasser mitteilt, längere Zeit hindurch in seinem Besitz. Juni 1908 kam er in der Auktion bei C. G. Boerner in Leipzig zum Verkauf. Da noch immer nicht feststeht, ob ein geistiges Recht an Briefen dem Schreiber bzw. seinen Erben gehört oder nicht, so zieht der Verfasser es bei allen derartigen Veröffentlichungen vor, durch freie Mitteilungen Weiterungen zu vermeiden. Anm. der Redaktion

sichtslosen Energie für ihn eintrete. Sei denn also auch die Dresdener Aufführung des „Lohengrin", für die unter den Darstellern ja dort übrigens auch so schöne Kräfte vereinigt sind, des Freundes Werk und ihr Gelingen sein Verdienst! So — sei „Lohengrin" empfohlen —: und weiter habe er nichts darüber zu sagen.

Nur wegen des Vortrags einiger Orchesterstellen wollte er sich noch an Schubert[1]) wenden, er findet jedoch, daß, was aus der Ferne brieflich hierüber sich mitteilen läßt, so wenig ist, daß er glaubt, es genügt, wenn er Tichatschek bittet, seinen liebsten Konzertmeister, den er je kennen gelernt, schönstens zu grüßen und ihn zu bitten, Tichatschek nach Kräften zu unterstützen. Gebe Gott, daß eine starke Besetzung der Streichinstrumente durchgesetzt ist: doch mindestens seine alten 20 Violinen, wo möglich acht Bratschen (denn sie sind vielfach oft geteilt), sieben Violoncelli usw. Sonst fällt ihm nichts besonderes Mitteilbares ein, als Schubert zu ersuchen, er möge ja auf das richtige Tempo des Instrumental-Vorspieles halten. Dieses kann im Augenblick bis zur Unkenntlichkeit verdorben werden, wenn das Tempo nicht **sehr breit** gehalten und so festgehalten wird. (Dieses habe er von Berlin gehört, wo Taubert es zu schnell nahm.) Namentlich müssen die Triolen


usw.

immer sehr verzögert werden: es ist schrecklich, wenn diese leichtfertig und tändelnd herauskommen, wozu gewöhnlich die Orchesterspieler Neigung haben. Dann noch eins! Die Bezeichnung „immer gleichmäßig *p*" (Seite 3 der Partitur) möge ja den sämtlichen Violinisten recht eingeschärft werden; in allen ihren auf- und absteigenden Figuren darf nicht die mindeste Steigerungsnüance wahrnehmbar sein, damit das Gehör unausgesetzt und ungestört der Entwickelung des Hauptmotives in den Holzblasinstrumenten folgen kann. Tichatschek als Zuhörer könnte hier Schubert am besten Auskunft geben. Endlich noch (Seite 5) der *ff*-Satz der Blasinstrumente: hier muß Holz und Blech das Äußerste von Kraft, Energie und Ausdauer im Ton daransetzen, damit es zu einer strahlenden Pracht kommt, die zugleich über das plötzliche Schweigen der Streichinstrumente, die dann ganz zart hinzutreten, täuscht: deshalb bedarf es auch eines famosen Wirbels auf der Pauke dazu, der Pauker soll sich mit dem ganzen Leibe drauflegen: denn dieser Wirbel hat das plötzliche Ausfallen des Tremolos des Streichorchesters aufzuwiegen und zu überbieten. Kurz alle sollen hier wie Queißer auf der Trompete spielen! — Wagner erwähnt diese

[1]) Franz Schubert, damals zweiter Konzertmeister des Hoftheaterorchesters.

Stelle besonders, weil er aus Wien hörte, daß sie dort nicht herauskam: daß sie aber herauskommen muß und kann, weiß er von London. Was gäbe Wagner darum, jetzt einmal wieder an der Spitze seines Orchesters zu stehen! Welcher Kraft, welcher Energie es bedarf, um — immer noch fortzuarbeiten, bei gänzlichem Mangel aller Aussichten, daß er je wieder seine Werke höre und aufführe, das kann niemand würdigen, wer sich nicht vollkommen in seine Lage denken kann! Woher er noch die Kraft nehme, die ihm immer doch wiederkommt, begreife er selbst nicht. Und doch werden sich alle über seine neueste Partitur wundern; so was wie den „Tristan“ hat er noch nicht gemacht. — Nun, er kennt manchen, der auch verdiente, preußisch zu sein! — Am 6. August 1859 fand nun die erste Aufführung am Dresdner Hoftheater in folgender Rollenbesetzung statt. Heinrich der Vogler: Herr Freny; Lohengrin: Herr Tichatschek; Elsa von Brabant: Frau Bürde-Ney; Friedrich von Telramund: Herr Mitterwurzer; Ortrud: Frau Krebs-Michalesi; der Heerrufer des Königs: Herr Eichberger; Brabantische Edle: Herren Borchers, Hollmann, Herbold und Weiß. Des Dirigenten Name bleibe verschwiegen, da Richard Wagner ihn auch nicht nennt und in das Lied des stets Rückwärtsgehenden „Liebend gedenk’ ich dein“ nicht einstimmen will.

HANS VON BÜLOW: BRIEFE

herausgegeben von Marie von Bülow

besprochen von J. Vianna da Motta-Berlin

Das große Werk, das Frau von Bülow vor nunmehr 14 Jahren begonnen und mit bewunderungswürdiger Ausdauer, unbeirrt durch ungerechte Angriffe, gehemmt durch Mangel an Entgegenkommen, fortgesetzt hat, ist mit diesem Band [1]) zum Abschluß gelangt. Sie hat damit ein Werk geschaffen, das einzig in seiner Art dasteht [2]), jedenfalls auf dem Gebiete der Literatur, die das Leben der Musiker betrifft. Denn noch nie sind die sämtlichen Briefe eines großen Musikers, unter Ergänzung durch zeitgenössische Dokumente, derart zu einer umfassenden Autobiographie vereinigt worden. Daß die Einheit der Veröffentlichung durch die selbständige Publikation des Bülow-Lisztschen Briefwechsels (durch La Mara) gestört worden ist, wird die Herausgeberin, die jene Abtrennung großmütig zuließ, selbst bedauern, jedoch ist ja diese Lücke für den Leser leicht zu ergänzen durch Hinzuziehung eben jenes Bandes. Empfindlicher scheint auf den ersten Blick das Fehlen der Briefe an Wagner, an den Herzog von Meiningen und an Klindworth zu sein, die ihr verweigert worden sind. Aber auch diese Lücke, selbst die Briefe an Wagner, ist in biographischer Hinsicht nicht so groß wie es scheint. Denn die Bedeutung, die Wagner in Bülows Leben gehabt hat, die Verehrung und Liebe Bülows zu ihm, seine aufopfernde Tätigkeit für ihn, selbst nach der häuslichen Katastrophe, alles, was die beiden großen Männer einander verdankten, das kommt alles vollkommen erschöpfend zur Sprache in diesen Briefen. Wenn also später die Briefe Bülows an Wagner bekannt werden, werden sie gewiß hochinteressante Äußerungen Bülows bringen, aber wahrscheinlich keine neuen Züge in seiner Persönlichkeit oder Ereignisse in seinem Leben aufdecken. Das Leben und die Persönlichkeit Bülows treten klar und vollständig abgerundet aus Frau von Bülows Briefsammlung hervor.

Seltsamerweise ist angesichts einer solchen monumentalen Autobiographie der Wunsch nach einer objektiven Darstellung von Bülows Leben aufgetaucht. Aber kann es denn eine objektivere Darstellung geben als die des Briefschreibers selbst? Frau von Bülow hat ja gerade mit der größten Zurückhaltung immer nur ihn selbst sprechen lassen, oder wo eine Ergänzung nötig war, Dokumente seiner Zeit (Briefe, Zeitungen, verbürgte mündliche Mitteilungen) herangezogen. Niemals hat sie aber von sich aus ein Urteil abgegeben, nie irgend etwas beschönigt oder interpretiert, die Tatsachen allein hat sie festgestellt. Und wer ihre Vorworte, ihren verbindenden Text liest, wird noch den durchaus vornehmen, streng sachlichen, literarisch fein ziselierten Stil bewundern. Man müßte also sagen: Hier ist die objektive Bülow-Biographie, und was nun kommen wird, das werden alles subjektiv gefärbte Dar-

[1]) Band VII. Verlag: Breitkopf & Haertel, Leipzig 1908.

[2]) Vielleicht wäre nur Bächtolds „Gottfried Kellers Leben, seine Briefe und Tagebücher" damit zu vergleichen.

stellungen sein. Während Frau von Bülow dem Leser vollkommene Freiheit läßt, sich ein Urteil über Bülows Psyche zu bilden nach seinen Äußerungen, wird jeder künftige Biograph nunmehr sein individuelles Urteil aufdrängen und das Bild, das er sich von Bülows Persönlichkeit gemacht hat. Der so oft ausgesprochene Wunsch, es möchte nun ein Biograph das gesamte Material objektiv verarbeiten, ist also ganz verkehrt.

Aber da Frau von Bülow das ihr vorliegende Material natürlich sichten mußte (von 5144 Briefen wurden nur 1925 aufgenommen), haben manche ein Mißtrauen ausgesprochen gegen ihre Auswahl. So fragt z. B. Paul Bekker (Allgemeine Musikzeitung vom 12. Februar 1909): „Nach welchen Grundsätzen ist die Auswahl getroffen worden?" Vermutlich lagen die früheren Bände der Briefe dem Referenten nicht vor, als er dies schrieb, die er jedoch die Pflicht hatte sich zu verschaffen, bevor er eine solche Frage aufstellte, denn da hätte er in den Vorworten klar und wiederholt lesen können, nach welchen Grundsätzen Frau von Bülow die Auswahl getroffen. Im ersten Bande sagt sie (Seite VII), daß man in Bülows Leben Rätseln begegnet, durch die hie und da die gehobenste Seelenstimmung unterbrochen wird. „Doch hieße es das Recht auf Wahrheit verkennen, es hieße, die geschichtliche Gestalt Hans von Bülows unvollkommen würdigen, wollte man ihnen etwa ängstlich aus dem Wege gehen. Diese Gestalt kann durch ein rasch auflodерndes Wort hier, durch einen Widerspruch dort, nichts von ihrer Leuchtkraft einbüßen — die wenigen dunkleren Striche lassen sie nur an Körperlichkeit gewinnen und bringen sie dadurch dem Herzen näher. Denn gerade sie hängen mit dem Verehrungswürdigsten in ihm zusammen." (Seite VIII): „Im übrigen ist der Übergabe dieser Briefsammlung an die Öffentlichkeit nur voranzusetzen, daß bei der Prüfung und Sichtung nach den bei allen derartigen Publikationen üblichen Gesichtspunkten verfahren worden ist." Also das Alltägliche ist ausgeschaltet; ferner: „Vorübergehende Stimmungen und Äußerungen über Nahestehende, die auf deren Verhältnis zum Schreibenden ohne Einfluß geblieben", sind möglichst reduziert worden. „Den weitaus größten Anteil an den Auslassungen haben die zahlreichen Wiederholungen", die durch gleichzeitigen Briefwechsel mit verschiedenen Personen entstanden sind.

Schon hier ist der Charakter des unveröffentlichten Teils des Materials aufs genaueste umschrieben. Die Herausgeberin erklärt in der obigen Stelle, daß sie selbst dann nichts Wesentliches fortgelassen habe, wenn es Momente in Bülows Leben aufdecke, die ihn nicht Jedem sympathisch erscheinen lassen könnten. In Band V (Seite IX) wiederholt sie das: „So mußte der Lockung widerstanden werden, aus dem vorhandenen Material etwa einen Ideal-Bülow ‚herauszuarbeiten'.[1]) Der Forschung sowohl wie dem persönlichen Gefühl kann einzig und allein an dem ‚echten Bülow' gelegen sein."

Band III setzt sie auseinander (Seite VIIf.), inwiefern die Rücksicht auf Lebende manche Auslassung bedingte und gibt zu, daß sie auf manche Schärfen, wie z. B. im Verkehr mit Julius Stern, gern verzichtet hätte, was aber nicht möglich war, wenn man Bülows damalige Lage richtig beurteilen wollte. In allen diesen Äußerungen entfaltet die Herausgeberin eine Umsicht, Vorsicht und peinliche Gewissenhaftigkeit, daß man nicht begreift, wie Paul Bekker noch Mißtrauen haben kann: „Wir tappen hier im Ungewissen und sind einzig auf die Versicherungen Frau von Bülows angewiesen [genügen die etwa nicht?], deren sachliche Kompetenz aber nicht außerhalb jedes Zweifels steht." Warum? Das sagt er nicht. Aber ihr Werk erweist zur Evidenz ihre vollkommene Kompetenz! Wodurch sonst könnte sie sich zeigen? Er

[1]) Was so mancher Biograph künftig tun wird.

mißtraut ihr, weil sie die Gattin Bülows war. Das ist aber gerade ein Grund mehr zu ihrer Kompetenz. Wer sonst hätte mit so viel Liebe, Verständnis und Selbstaufopferung ihm ein solches Denkmal setzen können? Bekker erwähnt, welchen Fehler die Herausgeberin „glücklich vermieden hat", aber keinen einzigen von denen, die „im einzelnen fraglos gemacht worden sind." Ein solches Verfahren hat er selbst in einer Buchbesprechung in dieser Zeitschrift (1. Dezemberheft 1908) getadelt: „Hätte Göhler, statt sich in allgemeinen banalen Phrasen zu ergehen, hier bestimmte Übelstände aufgedeckt und beleuchtet ... so wäre er des Dankes ... sicher gewesen. Göhler zieht es vor, unbestimmte Redensarten an Stelle von Tatsachen zu geben" — und der das am andern rügt, verfällt in denselben Fehler.

Und zum zweiten Male schon macht Bekker den Vorschlag: „Entschließt sich Frau von Bülow, die Originale und Kopieen ihrer Vorlagen in vollständiger Form einer Bibliothek zu überweisen" — aber im Vorwort zum V. Bande, der 1904 erschien, gab Frau von Bülow bereits öffentlich die sie bindende Erklärung, daß sie das gesamte Material einem Archiv letztwillig überweisen wird. Hätte Bekker sich die Mühe genommen, jenes Vorwort zu lesen, könnte er nicht beim Publikum den Eindruck erwecken, als ob e r Frau von Bülow diesen Gedanken suggerieren müsse.

Daß man der „Witwe" nicht den Vorwurf machen kann, „verklären" zu wollen, ist aus den obigen Zitaten ersichtlich. Dennoch hat Arthur Seidl dies behauptet (im „Literarischen Bericht der Monatsschrift ‚Nord und Süd'" 1908). Was meint man eigentlich mit diesem „Verklären"? Der Brahmspartei würde es eine Betonung seiner Verehrung für Wagner bedeuten, der Wagnerpartei umgekehrt. Dieser, zu der Seidl gehört, ist jedoch gerade der „letzte" Bülow schmerzlich, wo bleibt da die „Verklärung"? Beide Phasen der Bülowschen Anschauung kommen in den Briefen vollständig zur Sprache. Und der beste Beweis für die Objektivität der Herausgeberin ist gerade die Unzufriedenheit beider Parteien mit ihrer Publikation. Keine ist mit dem armen Bülow ganz zufrieden! Wenn aber Seidl kurz behauptet, die Sympathieen der Herausgeberin lägen „entschieden" auf der Seite „Brahms — Joachim — Hanslick — Wolff", so muß man geradezu laut lachen über diese Zusammenstellung von übereinander stolpernden Namen. Zunächst Brahms: schon im Vorwort zu den Schriften (Seite X) schreibt Frau von Bülow, daß die Äußerungen gegen und für Brahms erhalten bleiben mußten, um eine charakteristische Seite in Bülows Wesen zu zeigen. Im VI. Bande (Seite 396 f.) verschweigt sie nicht die Kränkung, die Brahms Bülow angetan durch seine laue Gesinnung, so daß Bülow sogar schmerzlich ausruft: „Ach, warum sind groß und gut bei Meistern nicht Wechselbegriffe!" Dann Joachim! Wie bitter (und mit Recht) rügt Frau von Bülow Joachims Verhalten zu seinem ihn bewundernden Freunde, als jener die Schüler der Hochschule warnte vor Bülows Aufführungen Beethovenscher Symphonieen und in seiner Rede bei Enthüllung des Brahmsdenkmals in Meiningen das Unglaubliche fertig brachte, Bülows Namen nicht einmal zu nennen! (Band VII, 253, 364.) Was Hanslick betrifft, finde ich im ganzen Werk keine Stelle, die irgendeine besondere Sympathie für ihn bekunde zu Ungunsten der Gegenpartei. Übrigens tritt er wenig hervor. Und Hermann Wolff! Was hat der in diesem Streit zu bedeuten? Er war kein einseitiger Brahmsverehrer, denn er versuchte mehrmals Bülow zur Aufführung Lisztscher Werke zu bewegen. Hätte die Herausgeberin also besondere Sympathie für ihn, so würde sie sich gerade gegen den „letzten" Bülow richten, was ja ganz in Seidls Sinne wäre. Abgesehen davon aber kommt gerade Bülows Unzufriedenheit mit Wolff oft genug in den Briefen zur Sprache. So schreibt man Geschichte.

Nein, daß in Frau von Bülows Werk irgend etwas „einseitig, nach dem Stand-

punkte des letzten Lebensabschnittes" zu sehr beleuchtet wäre, ist ausgeschlossen. Schon äußerlich kommt das zum Ausdruck. Die Periode, in der Bülow für Wagner und Liszt eintrat, reicht bis zum V. Briefband inkl., und erst im VI. und VII. Band mehren sich die Äußerungen gegen jene und tritt die Propaganda für Brahms in die Erscheinung.

Aber es ist seltsam, wie die Kritiker oft, ohne Einsicht in das handschriftliche Material, Frau von Bülow apodiktisch Fehler vorwerfen, die sie doch nicht kontrollieren können. So Max Koch in der „Schlesischen Zeitung" vom 12. Dezember 1908, der ohne weiteres von „Eingriffen in den Wortlaut der Schriftstücke" (als wenn er diese gesehen hätte) und „Milderungen" spricht. Daß die Herausgeberin sich keine Milderungen gestattet, erklärt sie doch ausdrücklich, und welche Auslassungen sie vorgenommen hat, bestimmt sie genau; der Verdacht von „Eingriffen in den Wortlaut" ist also völlig aus der Luft gegriffen. Hübsch ist es, daß der eine ihr Milderungen der Bülowschen Schärfen vorwirft, ein anderer wieder (Wiener „Zeit", 1. November 1908) findet, daß es „alles in allem ein scharfer Tabak ist".

Wie flüchtig Max Koch die Briefe gelesen, zeigt sich auch in seinem Mißverständnis des Verhältnisses Bülows zur Neunten Symphonie. Er sagt, daß Bülow ihr und „ihrem Chore eine besonders hingebende Pflege" widmete und sich so als der größte Schüler Wagners bewährte. Eine „hingebende Pflege" der Neunten Symphonie geht aber aus den Briefen nicht hervor, im Gegenteil lehnt Bülow so viel wie möglich eine Aufführung ab, nicht bloß wegen der übermäßigen Anstrengung, sondern weil er (Brief vom 17. November 1888) „keine Begeisterung" mehr für das Finale habe, das gemeinschädlich gewirkt habe, weil sich die neudeutsche Richtung auf diese „Musikgrenzenverletzung" stütze. Ebenso sprach er sich in seinem Frankfurter Kursus aus (siehe meine „Studien bei Bülow", Seite 51). Also gerade das, worauf Wagner Gewicht legte, war ihm nun zuwider. Wenn das heißt, Schüler Wagners sein ...

Alle diese Widerlegungen waren notwendig zur Klarlegung der Bedeutung dieser Publikation, deren hoher Wert außer allem Zweifel steht. Wer noch Zweifel gegen ihre Ausführung hegt, wird sie gänzlich tilgen können, wenn einst das Material zugänglich gemacht wird, wie Frau von Bülow es ja versprochen hat. Man hat auch den Vorwurf gegen die Intimitäten erhoben, die diese Briefe an das Licht der Öffentlichkeit ziehen. Aber dieser Vorwurf ist von denselben Personen nicht andern Briefveröffentlichungen gemacht worden, die viel größere Intimitäten enthüllen: man denke an Wagners Briefe an Frau Wesendonk und an seine Frau Minna. Aber in Bülows Briefen kommen nicht einmal solche Intimitäten vor, die man nicht mitteilen könnte.[1]) Was man in Bülows Leben verschleiern möchte, das war leider schon lange weltbekannt: seine Ehetragödie.

Was den reichen Inhalt des letzten Bandes betrifft, so genügt der Hinweis, daß er der ergreifendste und fesselndste der ganzen Sammlung ist. Im Mittelpunkt stehen die Berliner und Hamburger Konzerte mit den hochinteressanten Verhandlungen über die Programme und die Schilderung der furchtbaren körperlichen Leiden, die den unglaublich energischen Mann langsam zu Tode marterten.

Man hat die Ausdehnung des Werkes als hindernd angesehen für seine Verbreitung. Nun, wer Zeit und Geld nicht scheut, wird sich reichlich belohnt finden, denn diese Persönlichkeit, in der so viel Größe, Genialität, Wärme und Witz ver-

---

[1]) Und daß keine verletzende Indiskretion begangen wird, dafür bürgt schon der feine Takt Frau von Bülows.

einigt war, dermaßen lebendig auf sich wirken zu lassen, ist ein Genuß sondergleichen und, was noch mehr bedeutet, eine Bereicherung unseres Innern. Liszts Briefe, die bereits zwölf Bände umfassen, sind inhaltlich viel weniger fesselnd, weil Liszt oft zu unpersönlich schreibt. Immerhin kann ja eine gekürzte Ausgabe der Bülow-Briefe, die, wie wir hören, die Herausgeberin vorbereitet, Wert haben für Popularisierung dieser wundervollen Briefe.

Merkwürdigerweise ist ein Fragment einer Bülow-Biographie von Heinrich Reimann (Verlag der Harmonie in Berlin) mit einer Wärme aufgenommen worden, als wenn ein Bedürfnis danach vorhanden wäre neben dieser zuverlässigsten Autobiographie in Briefen. Das Schlimmste ist aber, daß die Reimannsche Arbeit in keiner Weise Beachtung verdient, denn sie wiederholt nur den Inhalt von zwei Dritteln des ersten Bandes der Briefe, ohne auch nur einen einzigen neuen Zug aufzudecken, ohne selbständige Verarbeitung oder Forschung zu zeigen. Die Art, wie Reimann die Publikation Frau von Bülows ausnutzt, nicht bloß die Briefe, sondern sogar den verbindenden Text der Herausgeberin und ihre Stoffeinteilung, meistens ohne seine Quelle deutlich zu kennzeichnen, stellt seine Arbeit als ein Plagiat hin. Noch dazu ist der Stil völlig mangelhaft. Das ganze Buch hat nicht den geringsten Wert.

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Musikzeitschriften

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart), 1908, No. 14—24. — No. 14: Otto Neitzel untersucht in dem Aufsatz „Die Wunder der mehrstimmigen Musik“ die Entstehung der polyphonen und der harmonischen Musik und fordert, „daß im Konservatoriumsunterricht dem Kontrapunkt ... weit mehr Rechte eingeräumt werden, als es überall geschieht“. Der Kontrapunkt sollte gleichzeitig mit der Harmonie, nicht erst nach ihr gelehrt werden. Am Schluß versucht Neitzel den Schleier zu lüften, der „die innigen Beziehungen zwischen mehrstimmiger Musik und unserm Seelenleben ... verhängt“. — Von der Abhandlung „Der Vierklang der sechsten Stufe“ von M. Koch wird das zweite Kapitel, die „Einführung“, veröffentlicht (Fortsetzung in No. 18). — Alexander Eisenmann veröffentlicht den Aufsatz „Das Stuttgarter Konservatorium und sein neuer Direktor Max Pauer“. — Der Aufsatz „Richard Wagner und seine erste Gattin Minna“ von Erich Kloß stützt sich hauptsächlich auf die Briefe Wagners an Minna. — No. 15: In dem ersten Kapitel des illustrierten Aufsatzes „Neue Beethoven-Literatur“ bespricht Ernst Rychnovsky am ausführlichsten den ersten Band der „Beethoven-Studien“ von Theodor von Frimmel, der die Porträts des Meisters kritisch untersucht. Dann werden andere Schriften von Frimmel und das Buch „Beethovens Beziehungen zu Graz“ von O. E. Deutsch kurz besprochen. Das zweite Kapitel untersucht den Wert der Briefsammlungen von Kalischer, Prelinger und Storck. — „Zwei Berichtigungen zum Köchelschen Verzeichnis der Werke Mozarts“ veröffentlicht G. de St. Foix. Der Verfasser nennt drei Mozart zugeschriebene Werke, die nicht von Mozart komponiert worden sind, und spricht die Vermutung aus, daß auch mehrere andere Nummern aus Köchels Verzeichnis zu streichen seien. (Vergleiche den in der „Zeitschrift der I. M.-G.“ veröffentlichten, in der „Revue“ in Heft 12 angezeigten Aufsatz von G. de St. Foix und von Wyzewa.) — Als ersten Aufsatz der Artikelserie „Jüngere Tonsetzer der Gegenwart“ veröffentlicht Wolfgang A. Thomas eine Biographie Weismanns und eine sehr lobende Besprechung der Werke dieses Komponisten („Julius Weismann“). — In dem Aufsatz „Von Leuten, die ihren Beruf verfehlt haben“ nennt Ernst Challier 249 bekannte Musiker, die zuerst einen andern Beruf ausübten, und fügt jedem Namen auch den zuerst gewählten Beruf hinzu. — Unter der Überschrift „Auch ein Jubiläum“ veröffentlicht Karl Thießen einen Aufsatz über das Schaffen Friedrich von Flotows, der 1883 starb. — No. 16: Erich Eckertz veröffentlicht den ausführlichen Aufsatz „Nietzsche über Musik“. — G. Münzer erläutert in seinen „Übungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke“ (Fortsetzung) „Mozart-Symphonie g-moll“. — E. von Komorzynski bespricht „Zwischenspiele und Balletmusik aus Schuberts ‚Rosamunde‘“. — In der Artikelserie „Unsere Künstler“ werden die Aufsätze „Maryla von Falken“ von Otto Schmid und „Dem Andenken Agathe Backer-Gröndahls“ von Walter Niemann veröffentlicht. Niemann bedauert, daß die Werke A. Backer-Gröndahls „nicht längst Bürgerrecht im deutschen Hause sich errangen“. — „Das Brahms-Denkmal in Wien“ beschreibt Viktor Lederer. —

In dem Aufsatz „Corona Schröters Lieder", der auch den im „Insel-Verlag" erschienenen Neudruck von 25 dieser Lieder bespricht, sagt Eugen Segnitz, daß „Corona Schröters musikalische Schaffenskraft in durchaus keinem Verhältnisse zu ihrer sonstigen geistigen Bildung" gestanden habe. — Der Aufsatz „Autographen-Versteigerung" von E. Rychnovsky handelt von der Donebauer'schen Sammlung. — No. 17 hat den Titel „Volkslied-Nummer" und enthält die folgenden Aufsätze: „Das Volkslied und seine Beziehung zur Kunstmusik" von Fritz Volbach (über das Volkstümliche in der Kirchenmusik des Mittelalters und in den Werken großer Musiker seit dem 15. Jahrhundert). — „Wie soll man Volkslieder bearbeiten?" von Roderich von Mojsisovics. — „Die Musik im deutschen Volksaberglauben" von Hans Zimmer. — „Laute, Gitarre, Volkslied und deren Bedeutung für die Hausmusik" von Heinrich Scherrer. — „Des Knaben Wunderhorn" von Theodor Ebner (enthält auch interessante Mitteilungen über andere Volksliedersammlungen und Urteile Goethes, Friedrich Schlegels und Johann Heinrich Voß' über das „Wunderhorn"). — „Der Gassenhauer" von Ludwig Riemann. (Das zweite Kapitel handelt von dem Gassenhauer in früheren Jahrhunderten; das dritte enthält einen „kurzen Vergleich des deutschen Gassenhauers mit dem einiger anderer Länder".) — „Was ist sentimental?" von M. Pohl. (Das Sentimentale und Banale erblickt der Verfasser vornehmlich in der „rhythmischen Gleichförmigkeit".) — Eugen Segnitz veröffentlicht den Aufsatz: „Das Denkmal Joh. Seb. Bachs in Leipzig. (Zur Geschichte des Denkmals. Das dreitägige Bach-Fest.)" — No. 18: Oswald Kühn berichtet „Vom Münchner Tonkünstlerfest". — Als Nachtrag zu diesem Aufsatz wird eine sehr lobende Besprechung von „Max Schillings' ‚Moloch'" von Heinrich Schwartz veröffentlicht. — „Ein Klavierabend bei Leschetitzky" wird von Kornelie Kardos beschrieben. — L. Andro erzählt in dem Aufsatz „Das Schicksal eines Liedersängers" von dem Leben Robert Franz' auf Grund der Briefe an Senfft von Pilsach. — Karl Hönn weist am Schluß einer Besprechung von „Carl Loewes Oratorium Hiob" auf den Einfluß Loewes auf Richard Wagner hin. — „Zu Schulz-Beuthens 70. Geburtstage" veröffentlicht Adolph Kohut „vier ungedruckte Briefe von Franz Liszt, aus denen Liszts Wertschätzung für Schulz-Beuthen hervorgeht". — No. 19: Das zweite Kapitel des Aufsatzes „Für den Klavierunterricht" von Heinrich Schwartz behandelt „M. Clementi's ‚Gradus ad Parnassum'". — Der Aufsatz „Führer durch die Literatur des Violoncellos" von Hermann Cramer wird fortgesetzt. — Carlos Droste veröffentlicht unter der Überschrift „Der Bayreuther Lohengrin. Charles Dalmorès" eine Biographie des Sängers. — Einen Nachruf auf Müller-Hartung schreibt Otto Urbach („Karl Müller-Hartung †"). — In dem Aufsatz „Mahler — Weingartner" berichtet L. A. über die in der Wiener Hofoper durch die Aufführung der gekürzten „Walküre" hervorgerufenen Tumulte. — Der Aufsatz „Lehrer-Gesangvereine und Deutscher Sängerbund" handelt von den Bestrebungen, die Lehrergesangvereine zu vereinigen und dem Deutschen Sängerbunde anzuschließen. — Über „Die Eröffnung der neuen Musikhalle in Hamburg" berichtet M. Beßmertny. — No. 20: Otto Urbach wendet sich in dem Aufsatz „Das absolute Gehör" gegen einige Sätze in Gustav Altmanns Abhandlung „Die Methode Jaques-Dalcroze" in „Die Musik" VII, 18. Urbach faßt den Begriff „absolutes Gehör" wesentlich anders, als es dem allgemeinen Sprachgebrauch entspricht, und sagt, daß fast alle großen Musiker das absolute Gehör besessen hätten, daß dieses nicht das Transponieren erschwere, daß es die musikalische Aufnahmefähigkeit erhöhe usw. (Entgegnungen auf diesen Aufsatz stehen in No. 23 u. 24.) — M. Koch veröffentlicht eine Abhandlung über „Die dissonierenden Akkorde der

dritten Stufe" (Fortsetzung in No. 22). — Unter der Überschrift „Schumanniana" stellt Walther Domansky Auszüge aus Schumanns Schriften zusammen. — Die Abteilung „Unsere Künstler" enthält die Aufsätze „Arturo Toscanini" (anonym) und „Anna Zoder" von E. Trapp. — „Zur Bayreuther Lohengrin-Aufführung 1908" berichtet Erich Kloß über die Entstehung und die früheren Aufführungen des „Lohengrin". — In dem kleinen Aufsatz „Eine neue Beethoven-Büste" teilt Felix Franke mit, daß er auf einer Auktion eine wahrscheinlich nicht vervielfältigte, sehr gute Büste Beethovens, deren Hersteller er nicht kennt, erworben hat, und veröffentlicht eine Abbildung der Büste. — Hans F. Schaub berichtet über den „IV. Musikpädagogischen Kongreß in Berlin". — No. 21: Zum Tode Rimsky-Korssakows werden die Aufsätze „Das musikalische Vermächtnis Nicolaus Rimsky-Korssakows" von Oskar von Riesemann und „Rimsky-Korssakow und seine Opern" von Ellen von Tideböhl veröffentlicht. — G. Münzer erläutert in den „Übungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke" die c-moll Symphonie von Beethoven (Fortsetzung in No. 23). — Die „Beethoven-Erinnerungen" von Fr. Wähner werden auch hier abgedruckt und von Wilhelm Ruland mit einigen Zeilen eingeleitet. — Über „Florenz als Musikstadt" plaudert C. Knayer. — Gabriel Brügel bespricht kurz das Oratorium „Der Tod des Herrn" von Pater Hartmann von an der Lan-Hochbrunn. — No. 22: Gustav Altmann berichtet ausführlich über den ersten Zyklus der „Bayreuther Festspiele 1908". — Roderich von Mojsisovics sagt in dem Aufsatz „Regers Choralphantasieen für die Orgel": „Was für das moderne Lied Hugo Wolf geworden, ist für die Orgel Max Reger", bespricht die sieben Regerschen Choralphantasieen und empfiehlt, sie während des Gottesdienstes zu spielen. — Einen kleinen Aufsatz über die junge Pianistin Bokemeyer veröffentlicht C. Droste („Elisabeth Bokemeyer"). — Ludwig Noll spricht in dem Aufsatz „Lehrergesangvereine und Deutscher Sängerbund" gegen den Anschluß an den Sängerbund. — Über „Interessante Dokumente aus einer Musikautographen-Versteigerung", in der von der Firma C. G. Boerner in Leipzig Briefe und Manuskripte aus dem Nachlaß Joachims, Spittas und Hedwig von Holsteins feilgeboten wurden, berichtet Richard Neustadt. — Hugo Schlemüller bespricht kurz „Eine Symphonie von Otto Nicolai" in D-Dur, die im Juli 1908 in Bad Wildungen unter der Leitung von G. R. Kruse aufgeführt worden ist. Der Verfasser lobt das Werk sehr warm. — „Goethes Stellung zum Theaterrepertoire" untersucht in einer kurzen Abhandlung Eugen Segnitz. — No. 23: A. Schüz erinnert in dem Aufsatz „Vom Musikalisch-Häßlichen" daran, daß wir „manches Unharmonische begreifen lernen müssen als ein werdendes Schönes", und sagt, daß in der modernen Musik „unter der Masse des Trivialen oder Verschrobenen und tatsächlich Häßlichen wirkliche Musik, echte Melodie, echt musikalische Inspirationen zu entdecken" seien. — Gegen den in No. 20 veröffentlichten Aufsatz von Otto Urbach wenden sich zwei sehr gute Abhandlungen: „Eine Replik" von Gustav Altmann und „Zur Diskussion über das Thema ‚Absolutes Gehör'" von Arthur Liebscher. — Der Aufsatz „Eitz-Borchers' Reformen im Schulgesangunterricht. — Das Tonwort" von Sch—. berichtet über die von Gustav Borchers in Leipzig veranstalteten Ferienkurse für Gesanglehrer und Chordirigenten, besonders über Borchers' Bemühungen, die Eitz'sche Tonwort-Methode einzuführen. — Max Chop veröffentlicht einen Aufsatz über die „Zweite Aufführung des ‚Nibelungenrings' in Bayreuth". — Die „Straßenmusik in London" beschreibt H. W. Draber. — No. 24: Die vor einigen Jahren erschienene Broschüre „Ein Blick in die Geisteswerkstatt Richard Wagners" von einem katholischen Geistlichen wird hier abgedruckt. —

M. Koch veröffentlicht die Abhandlung „Der $\frac{7}{1}$ in Dur". — Auch Ludwig Riemann wendet sich gegen Urbachs Aufsatz in No. 20 („Eine Entgegnung"). — Tony Canstatt schreibt den Nachruf „Heinrich van Eyken †". — Der kleine Aufsatz „Tolstoi und Tschaikowsky" von Marie Beßmertny enthält u. a. einen interessanten Brief Tolstoi's an Tschaikowsky, in dem er die Musik „die höchste Kunst der Welt" nennt. — G. Blancke berichtet in dem Aufsatz „Musikantenfahrten" ausführlich über die Konzertreise des Berliner „Philharmonischen Orchesters" durch Frankreich, Spanien und andere Länder.

MONATSSCHRIFT FÜR SCHULGESANG (Essen a. d. Ruhr), III. Jahrgang (April 1908 — März 1909). — Heft 1: „Phonetik und Lautphysiologie in ihrem Verhältnisse zur Gesanglehre" von Traugott Heinrich (Schluß). — „Die Karwoche in der Peterskirche" von Richard Noatzsch. — „Wie kann der Schulgesangunterricht das Musikverständnis anbahnen?" von Rud. Schütz. — „Der dreistimmige Gesang in der Volksschule" von G. B. Geyer. — Heft 2: „Falsche Rhythmusaufzeichnungen im Schul- und Volksliede" von Ludwig Riemann. (Eine Entgegnung auf diesen Aufsatz veröffentlicht Hugo Löbmann in Heft 6.) — „Gibt es einen männlichen und einen weiblichen ‚Atmungstypus'?" von Hedwig Andersen. — „‚Unter allen Wipfeln ist Ruh' (eine Pressefehde)" von Karl Erk (eine Verteidigung der albernen Umdichtung und Ergänzung des Goetheschen Liedes durch J. D. Falk, deren Abdruck in Schulbüchern von mehreren Zeitungen scharf gerügt wurde). — „Die Liedbehandlung auf allen Stufen" von Amalie Münch (Schluß in Heft 3.) — „Singen in der Turnstunde?" von K. Wieland. — Heft 3: „Joseph Weisweiler: Das Schulkonzert" von F. Wiedermann (eine ausführliche Besprechung des angezeigten Werkes). — „Fürsorge einer Schulbehörde für die Pflege des Volksschulgesanges" von G. Apitz (über eine Verfügung des Frankfurter Regierungspräsidenten, betreffend die Erörterung gesangspädagogischer Fragen in Kreislehrerversammlungen). — „Der Niedergang des Zwiegesanges" von Adolf Prümers. — „Zwei Volkslieder aus dem Erzgebirge" von Fritzsche. — Heft 4: „Vom IV. Musikpädagogischen Kongreß zu Berlin" von F. Wiedermann. — „Erkrankungen der Stimme und Gesangunterricht" von Dr. med. Krause. — „Ein bemerkenswertes Wort über den Gesangunterricht an höheren Schulen" (Teil einer in einer Direktorenkonferenz gehaltenen Rede des Geheimrates Jansen vom preußischen Kultusministerium). — „Zum Kapitel der Bestundung des Gesangunterrichtes." — „Bericht der Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung in Hamburg, Ausschuß für Musik, über ihre Tätigkeit 1907/8" von H. Fricke. — Heft 5: „Bericht über die Verhandlungen des IV. Musikpädagogischen Kongresses betreffend den Schulgesang" von Fr. Wiedermann (Fortsetzung in Heft 6 und 7). — „Über das Absingen von Noten" von E. Prinz, mit einer Entgegnung von Max Ast. (Eine Antwort von E. Prinz auf den Astschen Aufsatz steht in Heft 7). — Heft 6: „Seminarmusikreform und Volksschulgesang" von M. Stein (Schluß in Heft 7). — „Nochmals Ast und Engel" von Nana Weber-Bell (Polemik betreffs Stimmbildungskurse). — „Das Schulkonzert — eine Gefahr?" von Rudolf Schütz. — Heft 7: „‚Die Atmungskunst des Menschen im Dienste der Kunst und der Wissenschaft' von Jeanne van Oldenbarnevelt" von Nana Weber-Bell (Schluß in Heft 8). — „Tönende Lehrmittel? Eine Entgegnung auf den Artikel von E. Prinz ‚Über das Absingen von Noten'" von Max Walk, mit „Erwiderung" von E. Prinz. — Heft 8: „Hochschulbildung für Musiklehrer" von Ernst Paul. — „Musikwissen und Schule" von Richard Münnich. — „Zentralsingschule Würzburg" von R. Heuler. — „Theo-

retischer Gesangunterricht in der Volksschule" von K. Wieland. — „Erfahrungen mit Friedrich Wiedermanns Übungstafeln zum Gesangsunterricht" von Küffner. — Heft 9: „Karl Friedrich Zelter" von August Wellmer. — „Zur Stimmbildung und Stimmpflege in der Schule" von Hermann Gutzmann (Schluß in Heft 10). — „Was bringt die neue preußische Besoldungsordnung den Gesanglehrern an höheren Schulen?" — „Die bayerischen Gymnasialmusiklehrer im alten und im neuen Gehaltsregulativ" von Ludwig Schanze. — „Fortschritte auf dem Gebiete des Schulgesanges in Hamburg" von —e—. — „Zum 100. Geburtstage Felix Mendelssohn-Bartholdys" von Richard Münnich. — „Das musikalische Innenleben der Kinder bis zum sechsten Lebensjahre" von Ludwig Riemann (Schluß in Heft 11). — „Musikunterricht als ‚technisches Fach' an Seminaren" von Rud. Schütz. — Heft 11: „Die Atmung der Kinder beim Sprechen und Singen" von Hedwig Andersen. — „Zur Frage der Hochschulbildung für Musiklehrer" von Hugo Löbmann. — „Robert Franz" von August Wellmer. — „Nachklänge zur Zelterfeier" von Adolf Cebrian. — Heft 12: „Friedrich Chopin" von August Wellmer. — „Tönende Hilfsmittel beim Gesangunterricht oder nicht?" von Oskar Schäfer (Fortsetzung folgt). — „Zum Stimmwechsel" von Rud. Schütz. — „Regelmäßige Kirchenkonzerte!" von B. E. Rödger. — „Die psychologische Bedeutung des Ritardando" von Adolf Prümers. — „Die Gehälter der Fachlehrer an Gymnasien, Realgymnasien und Realschulen im Königreich Sachsen" von A. Pöhler. — „Notenrätsel im Gesangunterricht der Volksschule" von F. Kahrig.

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGELISCHEN KIRCHENGESANG-VEREINS (Leipzig), 1908, No. 9—12 und 1909, No. 1 und 2. — Außer Vereinsmitteilungen, Versammlungsberichten, kleinen Notizen und Bücherbesprechungen enthalten die Nummern die folgenden Aufsätze: No. 10: „Über Rhythmus" von G. Weimar. — „Ein Hindernis für die Entwicklung der evangelischen Kirchengesangvereine" von K. (Der Verfasser fordert eine bessere Bezahlung der Kantoren, Organisten und Gesangvereinsdirigenten.) — „Übersicht über die Tätigkeit der Kirchengesangvereine im Jahre 1908 (April bis September)" (enthält die Programme zahlreicher Aufführungen, aber keine Besprechung). — No. 11/12: „Der XXI. Deutsche evangelische Kirchengesangvereinstag in Berlin" von Eduard Becker. — No. 1: „Kirchengesang und Chorschule" von Hubert Samper (handelt hauptsächlich von dem Vortrag dreistimmiger Choralsätze durch Volksschülerchöre). — No. 2: „Felix Mendelssohn-Bartholdy" von —dt. (siehe „Revue" in Heft 12 unserer Zeitschrift). — Nachrufe auf Feldprobst D. Richter (von W.), auf Prof. Rudolf Thoma (von P. Fröhlich) und auf Prof. Rudolf Palme (anonym).

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED (Wien), X, 5 bis XI, 3 (Mai 1908 bis März 1909). — Außer den Texten vieler Volkslieder, vielen kleinen Notizen und einigen Bücherbesprechungen enthalten die Hefte die folgenden Aufsätze: „Über A. R. Spauns Sammlung oberösterreichischer Volksweisen" von J. Pommer (Fortsetzung; Heft 5 und 6). — „Zur Volkslied-Pflege. I. Robert Kothe" von A. König (Heft 6) — „Heimische Musikpflege" von Eduard Lucerna (Heft 7). — „Franz Schubert und die Volksmusik" von Raimund Zoder (Heft XI, 1). — „Die Haindlkinder, Roman von Rudolf Hans Bartsch, und der Deutsche Volksgesang-Verein in Wien" von Karl Kronfuß (Heft 1). — „Volkspoesie und Kunstdichtung" von Julius Sahr (Heft 2 und 3).

Magnus Schwantje

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

153. **G. Winter**: Das deutsche Volkslied. Kurze Einführung in die Geschichte und das Wesen des deutschen Volksliedes. Verlag: Max Hesse, Leipzig 1906.

Das vorliegende Büchlein, das die Nummer 34 von Max Hesses illustrierten Katechismen trägt, will „sein bescheiden Teil zur Würdigung und Neubelebung des deutschen Volksliedes beitragen". Der Verfasser teilt sein Werk in vier Abschnitte, die das Werden, das Wesen, die Einteilung und den Verfall des Volksliedes behandeln. In dem ersten schildert er die Entstehung des Volksliedes aus den von den Priestern angestimmten Liedern zum Preise der Gottheit, spricht bereits auf Seite 4 vom Hildebrandslied und auf der folgenden vom Minnegesang und gibt dann einige Proben von den sogenannten „Grasliedern", die man aber auch wohl zum größten Teil ebenso gut als Liebeslieder bezeichnen kann. Auf Seite 14 seiner Schrift zitiert der Verfasser Edouard Schuré, der in seiner sonst vortrefflichen „Geschichte des deutschen Liedes" sagt, daß bis ins 16. Jahrhundert hinein das Volk seine Lieder selbst gedichtet habe. Danach scheint also auch Winter der Ansicht zu huldigen, daß das Volk als solches die Worte und Melodieen seiner Lieder selbst erfunden, d. h. gedichtet und komponiert habe, während doch in Wirklichkeit Volkspoesie und Volkslied durchaus in keiner andern Weise entstanden sind, als Kunstpoesie und Kunstlied. Auch die Weisen, die wir heute nach dem Vorgange Herders als Volkslieder bezeichnen, sind die Schöpfungen einzelner für die Dicht- und Tonkunst Begabter. Wem es unter ihnen, ganz gleich ob Rittersmann oder Knecht, ob Gelehrter oder Bauer, vergönnt war, in der Seele des Volkes zu lesen und dessen Denken und Empfinden in sinnfälliger Weise in seinen Liedern zum Ausdruck zu bringen, der wurde auch vom Volke verstanden: seine Lieder flogen von Mund zu Mund und wurden so zum Gemeingut aller, zu Volksliedern. Winter spricht dann weiter über die Zeit des 30jährigen Krieges, erwähnt die bekanntesten Sammler von Volksliedern und kommt dann auf das volkstümliche Lied zu sprechen. Auch Winter ist es nicht gelungen, den Begriff „volkstümliches Lied" genau zu definieren. Er zitiert Magnus Böhme, der das volkstümliche Lied als zwischen Kunst- und Volkslied stehend bezeichnet, und sagt dann weiter: „Die volkstümlichen Lieder sind die natürliche Fortsetzung und der edle Nachwuchs des Volksliedes und werden das Volkslied der Zukunft bilden." Dann gibt er wieder Böhme das Wort, der da sagt: „Die Kulturentwickelung hat es mit sich gebracht, daß jetzt nur der ein Dichter für sein Volk sein kann, der den Verhältnissen der Neuzeit sich anbequemt . . ." Nun, ein Dichter seines Volkes konnte zu allen Zeiten eben immer nur derjenige werden, der sich den gerade herrschenden Zeitverhältnissen anzubequemen wußte. Alle die von Winter angeführten Dichter und Komponisten des volkstümlichen Liedes, sie wußten ebenso wie ihre Vorfahren den Herzschlag ihres Volkes zu vernehmen und in ihren Liedern zum Ausdruck zu bringen, wobei sie sich, wieder geradeso wie ihre Vorfahren, der zu ihrer Zeit vorhandenen Kunstmittel bedienten. Es existiert also in Wirklichkeit gar kein Unterschied zwischen einem Volksliede und einem volkstümlichen Liede, wenigstens seinem Inhalt nach, und beide streng auseinanderzuhalten konnte daher auch dem Verfasser nicht gelingen. Und welches Alter muß ein volkstümliches Lied haben, um mit dem Ehrentitel eines Volksliedes ausgezeichnet zu werden? Hier eine Norm aufzustellen, dürfte natürlich kaum möglich sein; es ist mir nur nicht klar, weshalb Winter von historischen Volksliedern der Befreiungskriege und von volkstümlichen Liedern des 18. Jahrhunderts spricht, die doch ein weit höheres Alter als jene haben. Im zweiten Abschnitt seiner Schrift behandelt der Verfasser das Wesen, die Form und die musikalische Seite des Volksliedes. Es folgt die Einteilung der Volkslieder nach ihrem Inhalt in die bekannten Gruppen; bei den historischen Volksliedern unterscheidet der Verfasser zwischen streng historischen Volksliedern, historischen Volksliedern im weiteren und historischen Volksliedern im weitesten Sinne. Der Autor sucht endlich in dem letzten Abschnitt seines Buches auch die Ursachen für den Verfall des Volksliedes aufzudecken, und man wird dem, was er hier ausführt, wohl ganz beipflichten können.

Max Puttmann

154. **O. G. Sonneck**: Early concert-life in America (1731—1800). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1907.

Eine unendlich schwere Aufgabe hat der verdienstvolle Leiter des Musical Department der Congress Library in Washington, der Deutsch-Amerikaner O. G. Sonneck, mit dem vorliegenden, 338 Seiten umfassenden Bande gelöst. Unbetretene Pfade zu gehen ist zwar unendlich reizvoll, aber ebenso groß ist die Mühsal, die jedes solche Unternehmen bringt. Sonneck hätte nicht nötig gehabt, sich gewissermaßen wegen des fehlenden „Glanzes" seiner Darstellung zu entschuldigen; wer ins Dickicht vordringt, um Licht und Luft Eingang zu verschaffen, kann nicht im Salonanzug arbeiten und Gäste zu angenehmem Plaudern bei sich sehen. Danken wir dem verdienstvollen Forscher für sein Mühen, das hoffentlich auch in seiner Heimat Anerkennung finden wird. Der Charakter des Werkes bringt es mit sich, daß eine einfache Anzeige unmöglich sich in Einzelheiten verlieren kann. Zum bloßen „Lesen" ist das gewissenhaft angelegte und übersichtlich und zweckmäßig geordnete Werk, dem ein vortrefflich gearbeiteter Index beigegeben ist, nicht bestimmt, „nur" zu ernsten Studien. Da aber bringt es reichen Gewinn.

155. **Louis C. Elson**: The history of American music. Verlag: The Macmillan Company, New York 1904.

Man erwarte keine Geschichte der amerikanischen Musik — der Begriff wäre zuerst wissenschaftlich zu fixieren — in diesem schön ausgestatteten, mit allerlei Bildnissen gezierten Buche zu finden. Es gibt höchstens eine Geschichte der Musik im Amerika der neueren Zeit. Und diese „Geschichte" ist nach berühmten Vorbildern mit viel patriotischem Aufputze, unnötiger Breite und Weitschweifigkeit zusammengestellt worden, ohne daß das Buch irgendeinen Ansatz zu ernsthafter Darstellung nähme. Eine

Kritik verdient eine derartig kindliche Glorifizierung, wie sie der Autor hier geschrieben hat, nicht. Ich bin überzeugt, daß viele seiner mit apodiktischem Unfehlbarkeitsdünkel herausgeschmetterten Urteile hüben wie drüben nur stille Heiterkeit wecken werden.

156. **P. Robinson**: Händel and his Orbit. Verlag: Sherratt & Hughes, London 1908.

Ob das Buch notwendig war? Wer meint, daß mit Chrysanders (nicht abgeschlossenem) Händel-Werke genug für den großen Mann getan sei, wird die Frage verneinen. Wer aber sieht, wie viele Entdeckungen auf musikgeschichtlichem Gebiete sozusagen tagtäglich gemacht werden, Entdeckungen, die zu Modifikationen, Beschränkungen oder Erweiterungen der laufenden Urteile über die Meister führen, wird die Frage gegenteilig beantworten müssen, wenn nämlich das Werk neue Gesichtspunkte in die Diskussion schwebender Fragen wirft. Das ist Robinson ohne Zweifel gelungen. Er wollte keine Biographie schreiben, sich nicht in ästhetisierenden Betrachtungen breitspurig ergehen. Das Objekt seines Werkes war, Berührungspunkte zwischen der Lebensarbeit Händels und anderer Meister bloßzulegen. Das Thema ist nicht neu, ist sogar schon so alt, daß, wie Robinson im Vorworte mitteilt, es im Januar 1908 den Zöglingen des Eton College zur Diskussion gestellt werden konnte. Eine schnurrige Idee übrigens, die einiges an Verständigem und viel Unverständiges zutage gefördert haben dürfte. Kapitel I spricht in sehr kluger, öfter freilich in unnötig gedehnter Weise über Händels Einfluß auf seine Zeit und die Nachwelt und stellt eine Reihe allgemeiner Gesichtspunkte auf, über die mancherlei für und wider zu sagen wäre. Manches wird man vermissen; ein Versuch z. B., Glucks Liebe zu Händels Kunst psychologisch zu deuten, wird nicht gemacht. Anderes wird man, namentlich auch in den nächsten Kapiteln, überflüssig, weil nicht zum Thema gehörend, finden — wie denn überhaupt Robinson's Art es nicht gerade ist, klipp und klar darzulegen, was er will. Das ändert sich zum Glück mit dem vierten Kapitel, das über das „fremde Material“ als Begriff Bemerkenswertes sagt, freilich auch wohl nicht ganz unwidersprochen bleiben dürfte. Weiterhin erörtert Robinson bekannte Fälle der Übernahme fremder Themen und Sätze durch Meister wie Bononcini in eigene Arbeiten und kommt endlich auf allerhand recht verschlungenen Pfaden zu dem eigentlichen Objekte seiner Untersuchungen, das mit den Entlehnungen aus „Urio“ (für das Dettinger Te Deum usw.) einsetzt. Es ist unmöglich, nach einer ersten flüchtigen Durchsicht des Buches Robinson auf allen seinen Pfaden zu folgen. Ich muß daher dem Versuch, eine Kritik zu schreiben, entsagen und mich mit einer bloßen Anzeige begnügen. Auf alle Fälle verdient die Arbeit eine ernste Beachtung. Vielleicht gibt sich die Möglichkeit, auf sie gelegentlich ausführlich zurückzukommen.

Wilibald Nagel

157. **Emile Jaques-Dalcroze**: Der Rhythmus als Erziehungsmittel für das Leben und die Kunst. Verlag: Helbing & Lichtenhahn, Basel 1907.

Die vorliegende Darstellung ist eine Überarbeitung von sechs Vorträgen, die Jaques-Dalcroze in Genf über seine Lehre hielt, die, wie der Herausgeber Paul Boepple bemerkt, nicht immer auf den französischen Originaltext zurückgeht, sondern auf „Übersetzungen durch der Methode fernerstehende Personen“ fußt. Ich trage daher Bedenken, den Autor der jetzt vielbesprochenen Lehre von der rhythmischen Gymnastik für den Inhalt dieser Vorträge verantwortlich zu machen. Jedenfalls ist mir selten ein derart wirres Gerede über physiologische, psychologische, musikalische, gymnastische und noch viele andere Fragen vorgekommen. Die Darstellung ist in der vorliegenden Form einfach ungenießbar und kann kaum Anspruch auf ernste Beachtung erheben. Ich verzichte daher darauf, einen Beweis für diese Behauptung anzutreten. Wo man auch nur hinblickt, stößt man auf Sätze, die ohne Zusammenhang mit den voraufgehenden und nachfolgenden auch für sich (ehrlich gesagt) baren Unsinn ergeben. Ganz abgesehen von der vorliegenden Darstellung scheint mir auch die Bedeutung der Jaques-Dalcrozeschen Methode für die musikalische Erziehung vielfach überschätzt zu werden. Musikalische Bedeutung im engeren Sinne möchte ich ihr überhaupt nicht zusprechen. Wohl aber mag sie sich trefflich bewähren, um den Menschen sich seiner Fähigkeit bewußt werden zu lassen, Rhythmen durch Bewegungen seines Körpers hervorbringen zu können. Also zur Veredelung der Tanzkunst halte ich sie für wertvoll. Musik aber ist eine Kunst, die bestimmte geistige Qualitäten zur unbedingten Voraussetzung hat, zu deren Ausbildung die genannte Methode nichts beitragen kann. Um für die Rhythmik Bachs, Beethovens, Brahms' empfänglich zu werden, bedarf es ganz anderer Schulungen.

Hermann Wetzel

MUSIKALIEN

158. **Denkmäler der Tonkunst in Österreich.** 15. Jahrgang, erster Teil. Jacob Handl: Opus musicum Teil III. (Von der Karwoche bis zum Dreifaltigkeitsfest exkl.) Bearbeiter: Emil Bezecný und Josef Mantuani. Verlag: Artaria & Co., Wien.

Mit der Wertschätzung des aus Krain gebürtigen Jacob Handl (gestorben 1591) hat es eine eigene Bewandtnis. Zu seinen Lebzeiten wurde er als „deutscher Palestrina“ gefeiert, später vergaß man ihn mehr und mehr, und erst die aufstrebende Musikwissenschaft des 19. Jahrhunderts brachte seinen Namen wieder zu Ehren. Man hielt es jedoch für ratsam, seinen früheren Ruhm zu schmälern. Aus Mangel an Material war man genötigt, dem reservierten, im großen ganzen aber ablehnenden Urteil von Autoritäten wie Ambros und Proske Glauben zu schenken. Dies hat sich nun seit dem Erscheinen des Opus musicum — bisher wurden von diesem auf das ganze Kirchenjahr berechneten Motettenwerk drei Bände veröffentlicht (D. D. T. VI_1; XII_1; XV_1) — gründlich geändert, und wenn auch noch eine große Anzahl seiner Werke der Herausgabe harren (Madrigale und Messen besonders), so wird man doch schon jetzt zu einem Urteil über Handl's kompositorische Bedeutung und musikhistorische Stellung gelangen können. Allerdings bedarf es eines eingehenden und

liebevollen Eindringens in sein Hauptwerk, um seine ganze Eigenart zu erfassen. Denn eine rein äußerliche und formelle Betrachtung wird nicht zu seinen Gunsten ausfallen. Da springt vor allem seine wenig gewandte Satztechnik in die Augen; verdeckte Quinten- und Oktaven-Parallelen, Terzverdoppelungen ohne Quint und Querstände findet man häufig, und die thematische Beantwortung im Einklang oder in der Oktave gehört auch nicht zu den schönsten Führungen. Ferner wären seine zum Teil durch nichts begründeten chromatischen Wendungen und die ebenfalls unmotivierten Modulationen, die „diatonischen Rucke" (Worte von Ambros) zu beanstanden, alles technische Mängel, die Josef Mantuani wohl mit Recht auf eine nicht genügende musikalische Vorbildung zurückführt. In der kontrapunktischen Technik steht Handl somit hinter den großen Meistern seiner Zeit zurück, er überragt sie aber durch seine stilistische Vielseitigkeit: er verwendet die Technik der Niederländer, der deutschen Meister des mehrstimmigen Liedes und die der venezianischen Schule. Man könnte Handl in der musikgeschichtlichen Entwickelung eine ähnliche Stellung zuweisen, wie sie etwa Lasso einnimmt. Auch Handl ist universell, er gehört zu keiner engeren Lokalschule, er steht im Mittelpunkt aller zeitlichen Strömungen. Im einzelnen läßt sich das auch in dem vorliegenden Band des Opus musicum nachweisen. So zeigen die vierstimmigen Motetten in der Technik niederländische Manier, ja man trifft selbst auf Josquin'sche Bicinia und Notationskünste! (No. 70). Im allgemeinen ist jedoch der niederländische Einfluß durch die große Bevorzugung des homophonen Satzes fast verdeckt. Die hieraus resultierende starke Betonung der melodischen Linie — ein Einfluß des mehrstimmigen Liedes — ist ein Hauptkennzeichen Handl's. Er geht hierin so weit, daß er bisweilen bekanntere Melodieen des Volks- und Kirchengesanges zu seinen cantus firmi wählt! Man erkennt die Melodie des „Joseph, lieber Joseph mein" in dem „Resonet in laudibus" wieder, das Osterlied „Christ ist erstanden" in dem Tenor der 39., die alte Melodie des „Nun bitten wir den Heiligen Geist" in der 61. Motette. Das „Veni sancte Spiritus" (No. 66) könnte sogar als eine freie Harmonisation der bekannten Choralmelodie angesehen werden (der C. f. liegt im Sopran), so schlicht und einfach sind diese Stücke gehalten. Und jeder, der das berühmte „Ecce quomodo moritur justus" kennt, weiß, wie ergreifend Handl die Melodie zu führen versteht. Er ist ein Liedertalent ersten Ranges. Die einfachen, übersichtlichen, stets in kurzem periodisierenden Aufbau gehaltenen vierstimmigen Stücke zählen auch in dem vorliegenden Band zu den schönsten Motetten. Aber selbst in den 8, 12 und 16-stimmigen Chören schreibt Handl stets melodiös und homophon (p. 41, 45 u. a.). Die einander respondierenden Chöre sind genau nach der venezianischen Art behandelt; Handl ist somit einer der ersten gewesen, die die italienische mehrchörige Schreibweise in Deutschland eingeführt haben Und welche Schönheiten und Steigerungen erreicht er mit seinem schlichten und dennoch bewundernswerten Satz! Man sehe sich das achtstimmige Adoremus (No. 28) mit seiner ergreifenden Andacht oder das große Alleluja (No. 29) mit seinem jubilierenden Schluß daraufhin an! Sehr großes Gewicht legt Handl auf eine sinngemäße und verständige Wortdeklamation und man glaubt in den stellenweis fast rezitativisch gehaltenen Partieen der Lamentationen und anderer Motetten schon einen Vorklang der Caccinischen Monodieen zu hören. Sehr wichtig sind auch die beiden Echomotetten, die in dem vorliegenden Band veröffentlicht worden sind. Der erste Chor trägt den Text vor, während der zweite nur das Echo, d. h. die Wiederholung des letzten Taktes bringt, eine Manier, die im wesentlichen auf Wortspielereien hinausläuft. (clamor? Echo: amor; responsio? Echo: sponso usw.). Diese Motetten sind wohl, so weit unsere Kenntnis bisher reicht, die frühesten ihrer Art; sie weisen auf den beliebten Echoeffekt der Florentiner Renaissanceoper direkt hin. Hinsichtlich der Tonsprache Handl's bringt der neue Band des Opus musicum keine neuen Gesichtspunkte. Handl verwendet nach Madrigalart mit Vorliebe die Chromatik, um koloristische Wirkungen zu erreichen. Seine Ausdeutung des musikalischen Affekts bei Worten wie victor, laetitia, plorans, gementis, dolor usw. ist aus den früher edierten Motetten hinlänglich bekannt und bedarf wohl keiner besonderen Hervorhebung. — Als Hauptergebnis unserer Untersuchung haben wir Handl's stilistische Universalität, seine Neigung zur Homophonie und volksliedmäßigen Melodik, sowie seine fein abgewogene Zeichnung des Textes festzuhalten. Die Herausgeber dieses Bandes, Emil Bezecný und Josef Mantuani, sind auf den musikalischen und musikhistorischen Wert der einzelnen Motetten dieses Bandes nicht näher eingegangen, sie haben ihr Hauptaugenmerk auf eine stilistisch einwandfreie Hinzufügung der Akzidentien gerichtet; nur Mantuani hat durch seine Untersuchung der Texte und der cantus firmi einen tiefgründigen und ausgezeichneten Aufsatz beigegeben. Zur Übertragung habe ich zu bemerken, daß der Tripeltakt (₵3) wohl besser in $^3/_2$ aufgelöst würde, da diese Aufzeichnung der Tempoänderung nach vorangegangenem C oder ₵ mehr entspricht. In der Motette No. 70 hätten an vielen Stellen die das musikalische Bild störenden Taktstriche fortgelassen werden können. Die These, daß Handl als einer der ersten die Reform der Mensuralnotation angestrebt habe, muß abgelehnt werden. Dr. Georg Schünemann

159. **Max Reger:** Zwei Sonatinen in F-dur und a-moll, op. 89, No. 3 und 4 (Vier Sonatinen). Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Man wird von diesen beiden neuesten Regerschen Sonatinen dem im Hintergrunde lauernden Eigenschaftswort „instruktiv" die Tür weisen müssen. Für den Unterricht sind sie auf der Stufe, die Sonatinenspiel kultiviert, ihrer komplizierten technischen und harmonischen Faktur halber nicht zu verwenden. Als Kunstwerk steht die F-dur Sonatine wohl am höchsten von allen vieren. Ihr Geist ist romantisch. Das Scherzo, dessen versonnenes Trio auf das Hauptthema des ersten Satzes zurückgreift, einer der echtesten Reger in bajuvarischem Humor, das

Finale ein stilisierter musikalischer Biedermeier liebenswürdigster Art. Die a-moll Sonatine dagegen ist ein Resultat der Arbeit, nicht der Inspiration. Alle Sonatinen aber bekunden doch, daß Regers eigentliches Feld die kleine Form nicht ist. Muß er sich wie hier kurz fassen, so drückt die Überfülle an harmonischem, modulatorischem und rhythmischem Detail doch allzusehr auf den Unterbau des Ganzen, als es im Interesse organischer, ruhiger Durcharbeitung und Entwickelung gut ist. Wohl wird dieses geistvolle Detail, diese harmonische Hypertrophie den Musiker interessieren, aber es widerstrebt durchaus dem Stil auch einer modernen Sonate. Noch viel mehr aber widerstrebt ihr die Überbetonung des bekannten Regerschen Charakterzuges, Leidenschaftsausbruch und müdes Zusammensinken jäh, durch Pause oder Trugschluß ungenügend vermittelt, nebeneinanderzustellen. Alles dies sind Züge eines Ermattens der Phantasie, eines Mangels an wirklicher Inspiration, die sich in keinem Falle durch diese Überraschungsmittel auf die Länge verdecken lassen wird. Dr. Walter Niemann

160. **Xaver Scharwenka**: Viertes Konzert für Klavier und Orchester, f-moll, op. 82. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Dieses Werk hat bei der unter persönlicher Leitung am 31. Oktober vorigen Jahres erfolgten Uraufführung in Berlin durch Martha Siebold und das Philharmonische Orchester vor einem Auditorium von Fachleuten schon die Probe auf seine Wirkungsfähigkeit mit glänzendem Erfolg bestanden. Es ist also kein „Papierkonzert" mehr, dem man mit einer längeren Analyse zur Anerkennung verhelfen müßte; durch die geschehene Propaganda der Tat ist dieses problematische Beginnen überflüssig gemacht. Dem Besprecher verbleibt nur das bequeme Vergnügen, auf Grund eingehenden Studiums des ausgezeichneten Werkes die bisher ausgegebenen Bulletins zu prüfen und mit Freuden zu bestätigen, daß, bei selbstverständlicher Voraussetzung trefflichster Arbeit in Verwendung der Mittel und bezüglich des formalen Aufbaus, die thematische Erfindung tonartlich klar, logisch in ihrer Gegensätzlichkeit und von jenem Elan der Melodik erfüllt ist, der dem Spieler den natürlichen Impuls gibt und beim Hörer zündet. Es ist kein Konzert mit der differenzierten, unendlich vielgestaltigen Chopin'schen Passage oder der symphonischen, durchbrochenen Arbeit eines Brahmsschen Konzertes. Das Passagenwerk ist fast durchweg harmonische Figuration in bravourösester Fassung, die, sobald der melodische Faden im Orchester weitergeführt wird, in Funktion tritt und so ein wirkungssicheres Alternieren zwischen dem Soloinstrument und dem Orchester herstellt. Der pathetisch-heroische erste Satz des Konzertes mit seinem markanten, unisono auftretenden f-moll Hauptthema, dem schwärmerischen Seitensatz in H-dur und der in reizvollsten Figurationen ausgeführten As-dur Melodie, die verkappt oder wörtlich mit vortrefflicher Wirkung auch in den weiteren Sätzen auftaucht, ist wohl der künstlerisch bedeutendste. Das allerliebste Intermezzo (zweiter Satz, As-dur) hat alle angeborenen Eigenschaften, um da capo verlangt zu werden. Von sehr intensiver Wirkung ist auch ohne Zweifel der vom Orchester angestimmte, vom Soloinstrument zunächst in machtvollen Arpeggien begleitete cis-moll Bardengesang des Adagios. Beruhigt in Des-dur schließend, führt ein aus dem Hauptthema des ersten Satzes gebildeter Übergang mit großer Steigerung in den Schlußsatz, wohl dem blendendsten Virtuosenstück der Oktaven-Doppelgriff- und Läufertechnik, das in der Literatur existiert, ausschließlich aus notengetreuem oder umgewandeltem Gedankenmaterial des ersten Satzes entwickelt. Alles in allem ein Konzert großen Stils, von denkbar effektvollster Faktur, zum Studium und für den Konzertsaal ein Objekt, an dessen technischen Tücken sich die männlichen und weiblichen Größen des Flügels total austoben können, von den letzteren aber nur die Walküren, denn die Klavierfeen werden damit nicht fertig. Also: Auf in den Kampf!

Otto Hollenberg

161. **Joh. Jak. Froberger**: Vier auserlesene Stücke für Orgel, bearbeitet von W. Niemann. Verlag: Beitkopf & Härtel, Leipzig.

162. **Samuel Scheidt**: Zehn Choralvorspiele aus der Tabulatura Nova (1624), bearbeitet von W. Niemann. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Diese beiden, als Bestandteile der Sammlung „Meisterwerke deutscher Tonkunst" bei Breitkopf & Härtel erschienenen Hefte sind ein wertvoller Beitrag zur Kenntnis der Orgelmeister, deren Kunst J. S. Bach in sich aufgenommen, verarbeitet und zu höchster Vollendung weiterentwickelt hat. Frobergers festlich glänzende Toccata F-dur steht unserm heutigen Empfinden wohl am nächsten; die drei übrigen, noch im Banne der Kirchentöne stehenden Nummern sind Meisterstücke vollendeter Satzkunst und andachtsvoller Stimmung. Am meisten ragt unter ihnen die Fantasia durch ihre Romantik und durch meisterlichen Aufbau hervor. Das Thema findet sich, in Durform, wieder in der E-dur Fuge von Bachs Wohltemp. Klavier II. — Die Scheidtschen Orgelchoräle sind durchweg fesselnde Stimmungsbilder, in der Form noch verhältnismäßig vokal, doch finden wir mannigfache Ansätze zu jenem Instrumentalstil, den J. S. Bach in seinen zahlreichen Orgelchorälen unerreichbar ausgebildet hat. Wir finden auch bei Scheidt schon Umspielung des Cantus firmus mit kontrapunktierenden Stimmen, die aus zeitlich verkürzten Choralmotiven und Umkehrungen gebildet und unter sich wieder in geistvoller Weise verschlungen sind. Um alle Feinheiten richtig zur Geltung zu bringen, sind sorgfältiger Vortrag und gute Registrierung nötig. Nebenbei sei auf die auffallend schönen, an Bach gemahnenden, Schlußwendungen hingewiesen.

163. **Bossi-Porpora**: Fuge für Orgel. Bearbeitung. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Eine gefällig geschriebene Musterfuge, für Studienzwecke als Formenbeispiel, sowie Orgelspielern als Pedalübung zu empfehlen.

164. **G. F. Händel**: Orgelkonzert No. 4. F-dur. Auf Grund von Fr. Chrysanders Gesamtausgabe der Werke Händels nach den Quellen revidiert und für den praktischen Gebrauch bearbeitet von Max Seiffert. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Nach denselben Grundsätzen und in gleicher Vortrefflichkeit wie die übrigen für den praktischen Gebrauch bearbeitet, liegt das vierte Orgelkonzert in F-dur von Händel vor, das in seiner lichtvollen Schönheit und einfachedlen Linienführung einer unmittelbaren Wirkung auch auf den naiveren Hörer stets sicher sein darf. Die Partitur weist das originale Händelsche Orchester auf (chorische Besetzung der Holzbläser, Teilung der Streicher in Konzertino und Grosso) und enthält eine ausgeführte Cembalostimme neben der eine zweimanualige Orgel mit Pedal voraussetzenden, sorgfältig bezeichneten Orgelstimme, deren Angaben ein geschmackvoller Spieler auch auf die moderne Konzertorgel anzuwenden verstehen wird, namentlich was Registerwahl und die Möglichkeit des Crescendo und Decrescendo mit Hilfe des Roll- und Jalousieschwellers anlangt. Des Guten nicht zuviel zu tun, auf Kosten der großen Linien nicht in kleinliche Mosaikarbeit zu verfallen muß dem Stilgefühle des Ausführenden überlassen werden.

165. **G. F. Händel**: Orgelkonzert op. 4 No. 5 in F-dur. Bearbeitet von Max Seiffert. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die vorliegende Bearbeitung dieses nach H. Reimann „höchst beachtenswerten" fünften Konzertes „mit dem mächtigen, echt Händelschen Allegro, einer allerdings sehr kurzen Siciliana von entzückender Grazie und einem prächtig gesteigerten, leider wiederum allzu kurzen Presto" legt das Hauptgewicht auf die originalgetreue Besetzung des Händelorchesters: Oboenchor, Streicherchor und Klavier, unterstützt vom Fagott, zur Ausführung des Generalbasses, im Gegensatz zu den Anregungen Reimanns, der durch Flöten und Blechblasinstrumente dem Kolorit aufzuhelfen und so eine imponierende Wirkung zu erreichen suchte. Die Orgelpartie ist durchsichtig, ohne zuviel kontrapunktierende Mittelstimmen, die melodischen Linien sind vielfach, Händels Zeitgeschmack entsprechend, durch Verzierungen bereichert. Vielleicht dürfte an einigen Solostellen von Bedeutung, je nach Größe und Eigenart der betreffenden Orgel, etwas stärker aufgetragen werden.

166. **Josef Haas**: Drei Präludien und Fugen für die Orgel. op. 11. Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.

Der Regerschüler Josef Haas, auf dessen Orgelsonate op. 12 wir bereits (siehe „Musik" VII. 23) empfehlend aufmerksam machten, gibt in den drei vorliegenden Präludien und Fugen von nur mittlerer Schwierigkeit und geringerem Umfang den Beweis, daß er auch in der knappen Form Vortreffliches zu leisten vermag. Es sind mit sicherer Hand aufgebaute kleine Tonstücke ohne allen Pomp, ausgezeichnet durch klare Schreibweise und Logik der Entwickelung, entschieden fesselnd bei aller Einfachheit. Organisten, die geschmackvoll zu registrieren wissen, finden hier Gelegenheit zu zeigen, daß die Fuge noch immer „Musik" sein kann, nicht nur akademische Form. Haas wird mit diesem opus 11 der Regerschen Schule ohne Zweifel neue Freunde gewinnen.

167. **Knud Harder:** Eine Fuge für die Orgel. op. 3. Verlag: Eisoldt & Rohkrämer, Tempelhof-Berlin.

Die Drucklegung der vorliegenden Fuge gehörte nicht zu den absoluten Notwendigkeiten. Das Stück trägt zu deutlich die Merkmale mühsamer Arbeit an sich und ringt sich in wenigen Takten nur zur „Musik" empor. Für den Komponisten mag es persönlichen Wert als Ergebnis fleißiger Studien haben, als Talentprobe oder als musikalische Erscheinung von irgendwelcher Bedeutung für andere kommt es schwerlich in Frage.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

168. **G. F. Händel**: Werke für Orchester. Concerti grossi No. 5 und 21. Bearbeitet von Max Seiffert. Verlag: Breitkopf und Härtel, Leipzig.

Seit uns in Friedrich Chrysander das leuchtende Vorbild eines völlig selbstlosen, ganz in sein Ideal, in Meister Händel, aufgehenden Forschers dahingegangen ist, hat, so will es mir fast scheinen, in Deutschland der Händelkult ein wenig an Intensität nachgelassen. Es ist, als wage man nicht mehr recht, Chrysanders Erbschaft anzutreten, und der greise Gelehrte gab mir noch ganz kurz vor seinem Hinscheiden tränenden Auges zu erkennen, daß er starke Zweifel hege, ob er auch wirklich einen Nachfolger finden werde. Tatsache dürfte es jedenfalls sein, daß man heutzutage von der Instrumentalmusik Händels in Deutschland nur noch ganz selten Proben zu hören bekommt, und daß vielleicht der Pariser, von Gustave Bret hingebungsvoll geleitete Bachverein den Instrumentalkonzerten Bachs und Händels mehr Pflege angedeihen läßt, als die deutschen Orchestervereinigungen. Das ist sehr bedauerlich, denn, wie diese Neuausgabe des ausgezeichneten Forschers Max Seiffert beweist, sind die Concerti grossi Händels einer Wiederbelebung durchaus würdig, besonders wenn sich ein Dirigent ihrer annimmt, der mit wirklich innerem Eifer den Stil sich zu eigen zu machen sucht. In dem hier als No. 5 bezeichneten Concerto grosso handelt es sich um eines der sogenannten Oboenkonzerte, die Händel, angeregt durch die vorzügliche Beschaffenheit der Oboisten des Hannoverschen Orchesters in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts geschaffen haben dürfte. Händel hat diese Oboen als Führer des Concertinos wundervoll mit den Streichern kombiniert und das „Grosso" des Orchesters und der beiden Cembali ergibt im Zusammenhange einen durchaus blühenden Klang. Seiffert hat im Gegensatz zu früheren Bearbeitern die beiden Cembali sorgfältig ausgearbeitet und fügt auch ein Aufstellungsschema des Orchesters bei, bei dem mir nur auffällt, daß Seiffert das Cembalo durch moderne Flügel ersetzt, was doch heute, wo die Firma Pleyel wieder Cembali genau im überlieferten Stilcharakter anfertigt, nicht mehr erforderlich sein dürfte. Wenn das Orchester nicht traditionswidrig verstärkt wird, so muß das Cembaloduett unbedingt sich im Klange zwanglos mit dem Grosso vermählen. Noch interessanter als No. 5, edler und tiefer in der Erfindung ist No. 21, dessen Entstehungszeit in das Jahr 1739 fällt. Namentlich das „Air" im 3/2 Takt gehört zu den wundervollsten Emanationen des Händelschen Genies.

Arthur Neisser

169. **G. F. Händel**: Orgelkonzert No. 10 (d-moll). — Concerto grosso No. 17

(g-moll). Bearbeitungen von Max Seiffert. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wenn der Bearbeiter den Grundsatz aufstellt, daß bei einer Neubelebung der Orgelkonzerte im Sinne des Meisters „auch die melodischen Linien der Orgelstimme durch Verzierungen und mannigfache Umspielungen voller und reicher ausgezogen werden müssen", so kann man ihm angesichts der stilgerechten und geschmackvollen Art, in der er dies tut, gern zustimmen. Hoffentlich gelangen nicht einige übereifrige Organisten dazu, auf diesem Wege noch weiter zu gehen und das Schmuckwerk auf eigene Faust noch weiter auszugestalten, wozu man ihnen nach dem Grundsatze des gleichen Rechts für alle die Befugnis nicht abstreiten könnte. Darin liegt ja bei allen solchen, das Original ergänzenden Bearbeitungen die Gefahr, daß sie eine Übertreibung des Prinzips möglich machen. — Das Concerto grosso No. 17 ist eines der prächtigsten und großzügigsten, die Händel geschrieben, und die Bearbeitung erscheint nach dem Einblick in die Partitur sehr glücklich. Was die beiden Cembalostimmen anlangt, so erscheint mir — trotz aller Einreden — ihre Ausführung durch zwei Klaviere immer als ein klanglicher Anachronismus. Für mein Gehör verträgt sich der Klang zweier moderner Flügel, und würden sie noch so diskret gespielt, nicht mit dem des Händelschen Streichorchesters.

F. A. Geißler

170. **Max Wiese:** Sechs Lieder im Volkston. op. 25. — Vier Gesänge. op. 28. Verlag: Eisoldt & Rohkrämer, Tempelhof-Berlin.

Ein kleines, sehr bescheidenes Talent, das sich mit den geringfügigsten Einfällen zufrieden gibt. Durchweg ist ein melancholischer Ton festgehalten, der auf die Dauer geradezu unerträglich wirkt. Ein Lied im „Volkston", d. h. für das primitive Gemüt gedacht, braucht doch nicht langweilig und einschläfernd zu sein. Und dann diese ewigen langsamen Tempi!

171. **Walter Courvoisier:** Fünf Gedichte (Hebbel). op. 16. — Fünf Gedichte (Cornelius). op. 17. — Zwei Sonette (Michelangelo, Altitalienisches Sonett). op. 18. — Sieben Gedichte (Geibel). op. 19. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Dieser sehr begabte Tonsetzer bietet uns in fünf Heften eine Fülle höchst beachtenswerter Kompositionen. Die Erfindung ist fast immer bedeutend, alles atmet starkes Gefühl, und Wort und Ton vermählen sich zu schöner Einheit. Ich hebe besonders das entzückende op. 17 hervor, ferner die beiden Hefte op. 19. Sänger von Initiative finden hier eine dankenswerte Bereicherung ihrer Programme.

172. **Hugo Kaun:** Waldesgespräche. Vier Stücke für das Pianoforte. op. 78. Verlag: Chr. Fr. Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Groß-lichterfelde.

Harmonisch interessant, von angenehmer Spielart und frei von jedem Schwulst, machen die Darbietungen Kauns immer einen sehr vorteilhaften Eindruck. Formsicher, voll klanglichen Reizes und Poesie gehören diese Stücke in das Gebiet der modernen „Hausmusik" — natürlich im besten Sinne jenes Wortes.

Gustav Kanth

173. **Felix Günther:** Altdeutsches Liederbuch. — Baskisches Tanzlied. — Simple Lieder von einer jungen Liebe. Schuberthaus-Verlag, Leipzig.

Da viele Liederkomponisten mit der modernen lyrischen Dichtung keine Seelengemeinschaft finden können, suchen sie an den poetischen Ergüssen der Alten Unterlagen für ihre nach Äußerung drängenden Melodieen zu finden. Altdeutsche Volksdichtungen, Lieder der Minnesänger und vor allen Dingen die Schätze aus „Des Knaben Wunderhorn" werden immer und immer wieder vertont. Auch Felix Günther hat den Blick nach rückwärts gekehrt und die prächtigen Weisen aus Franken und aus dem Steierlande, eine Klage Heinrichs Frauenlob und eines Soldaten Abschiedsgesang aus der berühmten Liedersammlung mit neuen Tönen versehen. Er fand wunderschöne Melodieen, die mit den Textworten aufs innigste verschmelzen. Im Satz hat er nicht die archaisierende Mode mitgemacht, die den alten Gedichten auch aufgeputzte alte Motive und Harmonieen auf den Leib schreiben will. Er hat gezeigt, daß ein geschmackvoller Musiker auch den Geist der Gegenwartsmusik mit den Gedanken und Empfindungen anderer Zeiten vermählen kann, ohne einen Stilmischmasch zu brauen. Die lyrischen Produkte der alten Vergangenheit enthalten Gefühlsäußerungen, die auch uns Leuten von heute verständlich sind. Diese Gefühle sind der Menschenbrust zu allen Zeiten eigen, und darum werden auch noch spätere Generationen ihre eigenen Weisen dazu anstimmen können. Felix Günther hat uns mit dem „Altdeutschen Liederbuche" etwas Wertvolles beschert. Es enthält schöne charaktervolle Musik. — Ein „Baskisches Tanzlied" ist flott und charakteristisch vertont. Sänger und Sängerinnen, die nach einer temperamentvollen Nummer suchen, mögen nach diesem Liede greifen. Sie werden sich den Dank des Publikums verdienen. — Drei „Simple Lieder von einer jungen Liebe" bilden einen schlichten Stimmungsniederschlag, dem es leider an der geistvollen persönlichen Note fehlt, die den vorher genannten Kompositionen zur Auszeichnung dient.

174. **Karl Schotte:** „Aus Kindertagen". Lieder für eine Singstimme oder für ein- bis dreistimmigen Chor mit oder ohne Begleitung. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, G. m. b. H., Berlin-Großlichterfelde.

Neben Liedern für Sängerinnen, die Kinderlieder als Spezialität pflegen, enthalten die Hefte entzückende Stückchen, die wirklich für die Kinderstube geschaffen sind. Kleine und Große können sie singen und ihre Freude daran haben.

Rudolf Bilke

175. **Albert Jarossy:** Vier Gesänge für eine Singstimme. Verlag: Nickau & Welleminsky, Wien.

Von diesen Liedern zeigt das Stück „Der Becher" die positiven Eigenschaften des Komponisten. Es ist sauber gearbeitet und mit einem dankbaren, klingenden Klaviersatze versehen. Alles ist jedoch nur auf die Wirkung hin geschrieben, nichts fürs Haus. Die eigentliche Vertonung der ernsteren Lieder ist elegant-gefühlvoll. Als leichte Zugabe ist „Der bescheidene Schäfer" zu empfehlen.

Arno Nadel

KRITIK

OPER

AMSTERDAM: Die junge Noord-Neederlandsche Opera arbeitet wacker weiter und bescherte uns eine sehr gute Aufführung von „Tiefland“ mit den Tenören Urlus (Leipzig) und Reiter (Krefeld) als Gästen. Neben den landläufigen Opern brachte sie das Werk „Deïdamia“ ihres vortrefflichen Dirigenten Rasse zur Darstellung, das viele Schönheiten enthält. Die Direktion steckt sich hohe Ziele und wird zu Ende der Saison noch Weingartners „Genesius“ vorführen. Ein bemerkenswertes Ereignis war das Gastspiel Gemma Bellincioni's in der französischen Oper als Tosca, Thais und Carmen.

Hans Augustin

ANTWERPEN: Die Saison im Vlämischen Theater geht zu Ende. Sie war reich an künstlerischem Erfolg, mit dem leider der pekuniäre nicht gleichen Schritt hielt. Zöllners „Versunkene Glocke“ und „Faust“ erzielten die besten Resultate. Bei der 25. Aufführung der ersteren wurden dem dirigierenden Komponisten herzliche Ovationen, namentlich seitens der Deutschen Kolonie, bereitet. Als Novität für Belgien erhielten wir noch Kienzls „Evangelimann“, ein Werk, von dem man es schwer versteht, daß es erst so spät seinen Weg nach dem Ausland fand (vor einigen Wochen fand in Lyon die erste Aufführung in französischer Sprache statt). Getragen wurde die Oper durch die recht bedeutenden Leistungen der Herren De Vos und Herberichs als Brüder Mathias und Johannes. Auch d'Albert's anspruchsloser, aber reizender Einakter „Flauto solo“ wurde dem Spielplan mit Erfolg einverleibt; „Tiefland“ hält sich seit zwei Jahren dauernd auf dem Repertoire.

A. Honigsheim

BERLIN: Königliches Opernhaus. Neueinstudiert: „Joseph in Egypten“. Bearbeitung von Max Zenger. Méhul's „Joseph“ gehört zu denjenigen Werken, die jeder Musiker mit besonderer Achtung nennt, ohne sie näher zu kennen. Gleich Spontini und Cherubini, die einst die hervorragendsten Stellungen in der Musikwelt einnahmen und das Interesse aller Mitlebenden fesselten, ist Méhul heute zu einer Respektsgröße herabgesunken. Die Lexika sind voll des Lobes und der Bewunderung für ihn — die Praxis weiß wenig oder gar nichts mehr von seinen Taten. Auf diese drei Meister der französischen Oper (von den Deutschen schließen sich ihnen Spohr und Marschner an) paßt sehr gut der Spruch von Lessings „Sinngedichten“ an den Leser:

> „Wer wird nicht einen Klopstock loben?
> Doch wird ihn jeder lesen? Nein!
> Wir wollen weniger erhoben,
> Doch fleißiger gelesen sein.“

Wie wenig gerechtfertigt die geringe Beachtung ist, die man gegenwärtig Méhul schenkt, ließ die von der Königlichen Oper sehr sorgfältig vorbereitete Neueinstudierung des „Joseph“ erkennen. Die Zengersche Bearbeitung hatte man dieser Aufführung zugrunde gelegt. Warum nicht das durchaus gebrauchsfähige Original? Méhul's Werk übt eine merkwürdige Anziehungskraft auf Bearbeiter aus. Für die Bedürfnisse der Opéra comique geschrieben, fehlen der Partitur die für die Große Oper unerläßlichen Rezitative. Dabei ist der Stil der Solosätze und Ensembles von so vornehmer, echt dramatischer Art, daß der Wechsel zwischen Dialog und Musik dem Eindruck des Ganzen zweifellos schadet. Die Verbindung der einzelnen von Méhul geschaffenen Nummern durch Rezitative entspricht daher dem Bedürfnis der Gegenwart und kann, wenn sie geschickt hergestellt wird, dem Werke nur zum Vorteil gereichen. Ohne über die anderen, mir bisher unbekannten Neuausgaben der Partitur urteilen zu wollen, gestehe ich, daß ich die Zengersche Lösung des Problems für außerordentlich gut gelungen halte. Mit erstaunlich feiner Anpassungsfähigkeit hat Zenger es verstanden, die Eigenart der Méhul'schen Ausdrucksweise zu kopieren, feine Überleitungen zu schaffen, so daß das Niveau namentlich in den ersten beiden Akten stets gleichmäßig bleibt und die hinzugefügten Zwischensätze weder aufdringlich wirken, noch gegen das Original abfallen. Wer die Partitur Méhul's nicht genau kennt, wird es kaum merken, wo der Komponist aufhört und die Ergänzung beginnt. Selten nur hört man aus einer auffallenden harmonischen Wendung, einem besonderen Instrumentationseffekt oder einer Wagnerisch angehauchten Deklamation den modernen Bearbeiter heraus. Die Aufführung, die Karl Muck mit gewohnter Umsicht leitete, war mit vielem Fleiß vorbereitet. Ernst Kraus (Joseph), Frida Hempel (Benjamin) Baptist Hoffmann (Simeon) widmeten sich ihren Aufgaben mit erfreulichem Eifer, nur Putnam Griswold schädigte den Gesamteindruck durch die nüchterne Behandlung der an sich überaus dankbaren Partie des Jakob. Droeschers Regie zeugte von Geschmack und Verständnis.

Paul Bekker

BRESLAU: Nach der Dresdener Premiere der „Salome“ war unsere Bühne die erste, die der sächsischen Hofoper Gefolgschaft leistete und damit den von Richard Strauß durch kräftige Reduzierung seiner orchestralen Ansprüche unterstützten Beweis, erbrachte, daß „Salome“ auch ohne ein Armeekorps von Instrumentalisten ihre Wirkung übte. Mit der Aufführung der „Elektra“ haben wir uns etwas länger Zeit gelassen. Dafür brachte Julius Prüwer die neueste Strauß-„Sensation“ in musterhafter Einstudierung heraus. Ich habe der Dresdener Uraufführung der „Elektra“ beigewohnt und kann daher vergleichend konstatieren, daß unsere bescheidenere Orchesterbesetzung (68 Musiker statt der 111 in Dresden) dem Eindruck des Werkes keineswegs zum Schaden gereichte. Im Gegenteil. Die Singstimmen behaupteten sich leichter gegen die Orchesterfluten, und die lyrischen Oasen gewannen größere Bedeutung. Fanchette Verhunk schuf eine gewaltige Elektra, die ihrer ausgezeichneten Salome vollkommen ebenbürtig war; Rose Mac Grew sang die Chrysothemis mit allem dramatischen Elan, der dieser ungewöhnlich stimmbegabten Koloratursängerin zu eigen ist, und Martha Schereschefsky gab der Klytämnestra ihren sonoren, klangsatten Alt. Der Orest des Herrn Oster wirkte durch kräftige Deklamation, der Ägisth von Fritz Trostorff durch die Wucht seiner Heldenstimme. Auch die kleinen Rollen fanden durchweg tüchtige Vertreter. Der äußere Erfolg der „Elektra“ stand

hinter dem der „Salome“ nicht zurück; ob er ihn an Intensität erreichen wird, bleibt abzuwarten. Dr. Erich Freund

DRESDEN: Das Ereignis der Berichtszeit war das zweimalige Auftreten von Marcella Sembrich, die sich im Königlichen Opernhause verabschiedete, nachdem sie von derselben Stelle aus vor langen Jahren ihre Triumphzüge durch alle Welt begonnen hatte. Ich erlaube mir, zu bezweifeln, daß die Künstlerin sich in der Tat schon ins Privatleben zurückziehen wird, denn sie war sowohl als Violetta wie als Rosine so vortrefflich, daß man ihr gern noch manches Jahr die Tätigkeit im Dienste des Kunstgesanges gönnen würde. Die Stimme, die ja niemals herzenswarm klang, fiel durch Frische und Glanz auf, und im Spiel bewährte Frau Sembrich ihren Ruhm als Meisterin. — Eine Gesamtaufführung des „Ring des Nibelungen“ war der musikalischen Leitung des Herrn Malata anvertraut, der sich dabei als Dirigent von ebensoviel Sicherheit wie Initiative bewährte. Als Jung-Siegfried gastierte Alois Hadwiger-Koburg mit sehr großem Erfolg. F. A. Geißler

ESSEN: Wagners Todestag beging unser Stadttheater mit der Aufführung des „Rienzi“, der jedoch schnell wieder vom Spielplane verschwand, da mit Ausnahme von Paul Struensee in der Titelpartie die Mitwirkenden zu uninteressant waren, und vor allem der Adriano nicht genügte. Sehr schön jedoch gelang Puccini's „Bohême“, deren Wiedergabe stimmlich in eitel Wohllaut getaucht war. Hier erwarb sich Tania Oumiroff als Mimi besondere Verdienste. Zum Schlusse der Saison faßt der „Ring“ noch einmal alle Kräfte zusammen. Hierzu ist mangels eines ausreichenden eigenen Baritonisten Kammersänger Mohwinkel gewonnen worden, der sich durch einen darstellerisch wie gesanglich gleich vornehmen und fesselnden Wotan im „Rheingold“ sehr glücklich einführte. Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Bizet's „Carmen“ hat eine neue, sehr hübsche Ausstattung und eine geschmackvolle Neuinszenierung erfahren. Noch erwünschter wäre eine musikalische Revision gewesen, da das schöne Werk in zahlreichen Nummern, z. B. dem Quintett des zweiten Aktes, durch ein gefühlloses Abhetzen recht entstellt wird und auch Chor- und Ensemblestellen an Sauberkeit nachgerade manches zu wünschen übrig lassen. — Das Erscheinen der neuen von B. Granichstaedten komponierten Operette „Bub oder Mädel?“ darf unter Anerkennung der hübschen Einstudierung und Erwähnung der jubelnden Aufnahme einfach registriert werden. Hans Pfeilschmidt

GENF: Als für unser Musikleben bedeutsame Ereignisse sind zu verzeichnen: „Tristan und Isolde“. Die Wiedergabe des grandiosen Werkes, das hier zum ersten Male aufgeführt wurde, war sehr befriedigend. Das Orchester unter Leitung des Kapellmeisters Kamm leistete wirklich Vortreffliches. — „Les Armaillis“ von Gustav Doret erfreut sich auch dieses Jahr wieder einer höchst beifälligen Aufnahme. — „La Vivandière“, komische Oper in drei Akten von B. Godard, fand als Novität ebenfalls einen warmen Empfang. Prof. H. Kling

KÖLN: Im Opernhaus, das die Heldentenorfrage zu lösen im Begriffe steht, erzielte zunächst der als Probegast erschienene William Wegener von Freiburg mit dem Siegmund und dem Radames nach den verschiedensten Richtungen ganz vortreffliche Eindrücke, denen leider nur ein gewisser Mangel an Leichtigkeit in dauernder Beherrschung der hohen Lage gegenübersteht. Dann bot Modest Menzinski von Stockholm in dem von Otto Lohse ungemein fesselnd dirigierten „Bajazzo“ eine stimmlich und auch sonst sehr ansprechende Leistung. Wir werden den Gast noch als Wagnerinterpreten zu prüfen haben. — Die als Carmen und de Lara'sche Messalina auftretende Cécile Thévenet von der Opéra comique in Paris zeigte uns neben etwas aufdringlichen Äußerlichkeiten genau genommen nur — Reste. Paul Hiller

KOPENHAGEN: Endlich gab es eine Neuheit, und zwar eine nationale: „Die Hochzeit in den Katakomben“ von Georg Höeberg. Der Komponist ist ein tüchtiger Geiger und Konservatoriumslehrer, als schaffender Musiker bisher weniger bekannt. Er zeigte mit diesem ersten größeren Werk eine überraschende Gewandtheit und viel Sinn für dramatische Wirkungen, im ganzen durch vornehme Mittel erreicht. Was ihm noch fehlt, ist ausgeprägte Persönlichkeit und Stilgefühl; er ist noch zu viel Eklektiker. Auch ist die Psychologie und Charakterschilderung noch etwas schwach. Schuld daran hat freilich das an und für sich schöne und szenisch wirksame Libretto, das mehr prachtvolle Bilder als Charakterentwickelungen bietet. Stoff des Werkes sind die Christenverfolgungen im alten Rom. Die Inszenierung, der dankbare Aufgaben gestellt sind, war glänzend. Die Hauptrollen wurden von Frau Ubrich (das christliche Mädchen), Herrn Kjerulf (ihr Geliebter, Sohn des römischen Konsuls) und Nissen (Gladiator) ausgeführt. Die Aufnahme war sehr gut; der dirigierende Komponist wurde an dem ersten und den nächstfolgenden Abenden mehrmals hervorgerufen. Der Erfolg scheint auch anzuhalten. William Behrend

MADRID: Was im Aprilheft v. J. als wahrscheinlich angekündigt wurde, ist inzwischen zum Ereignis geworden: das Teatro Real, das seine Vorstellungen mit der „Walküre“ eröffnet hatte, hat am Schluß die „Götterdämmerung“ herausgebracht, und zwar mit einem die höchsten Erwartungen der Wagnerfreunde übertreffenden Erfolg, so daß die Riesenschöpfung gleich viermal vor jedesmal ausverkauftem Haus gegeben werden mußte und mit gleichem Ergebnis noch öfter hätte gegeben werden können, wenn nicht eben das Ende der Saison dagewesen wäre. Überaus bezeichnend war dabei die Haltung des Publikums, das früher den Besuch der Oper als einen reinen Gesellschaftsabend betrachtete, bei dem die Unterhaltung nur gelegentlich bei der waghalsigen Koloratur einer Primadonna oder der schmelzenden Arie eines Tenors unterbrochen wurde. Das war auf einmal alles anders geworden! Sogar die verwöhnten aristokratischen Inhaber der Logen waren trotz der frühen Stunde pünktlich zur Stelle, und man

hörte die Aufführung mit gespanntem Interesse „in religiösem Schweigen", wie sich die spanische Presse ausdrückt, an, um erst am Schluß seiner Bewunderung für diese gewaltige Musik, für diese wahrhaft hohe Kunst durch begeisterten Beifall kundzutun, der sich bis zu Hochrufen auf Richard Wagner steigerte. Welch eine Wendung gegen früher! Schreiber dieser Zeilen erinnert sich noch der Zeit vor 15 Jahren, wo es dem kleinen Häuflein der Wagnerfreunde Mühe kostete, dem „Tannhäuser"-Marsch oder dem Vorspiel zu „Lohengrin" im Konzertsaal gegenüber der Gleichgültigkeit, wenn nicht gar Feindseligkeit der großen Masse Geltung zu verschaffen. Und jetzt lechzt hier das Publikum förmlich nach diesen erhabenen Offenbarungen eines musikalischen Genies und hört nicht nur den fast zwei Stunden dauernden ersten Akt mit angehaltenem Atem an, sondern zeigt sich auch am Schluß des kolossalen Werkes, von dem nur die Alberichszene gestrichen wurde, so angeregt, als ob man gleich eine Wiederholung hören könnte. Und dabei kennt man hier eine Auffrischung der Lebensgeister durch Büffets u. dgl. nicht! Der „Heraldo" hat also Recht, wenn er versichert, daß Wagner heute in Madrid nicht weniger verehrt werde, wie in seinem Vaterlande. In der Tat hat aller Kampf und Streit, an dem es wahrlich nicht gefehlt hat, jetzt aufgehört. Der Sieg Wagners ist auf der ganzen Linie endgültig und vollständig, und Publikum wie Kritik neigt sich tief vor seiner Kunst. Alle Blätter widmen der Erstaufführung der „Götterdämmerung" viele Spalten und bezeichnen sie als denkwürdig und als den Anfang einer neuen musikalischen Ära. Allerdings hatten es sich Wagner-Verehrer wie Felix Barrel nicht nehmen lassen, die intellektuellen Kreise durch Vorträge im Athenäum auf das große Ereignis in geeigneter Weise vorzubereiten. Aber der Fortschritt kann in der Tat auch nicht größer sein, und es gereicht mir, noch unter dem frischen Eindruck des Erlebten stehend, zur größten Freude und Genugtuung, dies hier festzustellen. Im Anfang gab es freilich einen Augenblick, wo das Ganze gefährdet schien, als nämlich der für den Siegmund und Siegfried gewonnene Tenor Forchhammer durch einige verunglückte Töne den Zorn des Olymps heraufbeschwor, so daß er heimkehren mußte. Und auch seinem Nachfolger Rémond — dessen Stimme und Art zu singen ebenfalls nicht sonderlich gefiel, wenn auch seine hervorragenden schauspielerischen Qualitäten allgemein anerkannt wurden — wäre es vielleicht nicht viel besser ergangen, wenn nicht die Furcht, dann auf die „Götterdämmerung" verzichten zu müssen, alle Bedenken zum Schweigen gebracht hätte. Glücklicherweise war die Brünnhilde von Alice Guszalewicz (Kölner Stadttheater) eine Leistung allerersten Ranges, die mit allen sonstigen kleinen Mängeln wieder aussöhnte und schließlich das Ganze auf eine festspielartige Höhe hob. Gleich ihr Walkürenruf und die Todesverkündung, dann das Erwachen und der Liebesgesang, endlich die Schwurszene und der Abschied waren gesanglich wie schauspielerisch künstlerische Gipfelpunkte, die so leicht niemand vergessen wird, und die ich z. B. in Bayreuth und München letzthin schmerzlich vermißt habe. Sie gehört, wie der Musikkritiker der „Epoca" sehr richtig bemerkt, zu jenen auserwählten Künstlern, in deren Geist der göttliche Funken der Inspiration gezündet hat. Der Eindruck, den ihr prachtvolles, wuchtiges Organ, ihre hoch entwickelte Gesangskunst, ihre glänzende schauspielerische Begabung und überaus vorteilhafte Bühnenerscheinung hinterließen, war ein sehr tiefer. Die Ovationen, die ihr dargebracht wurden, erreichten dementsprechend den höchsten Grad der Begeisterung, und die Infantin Isabel, die hohe Protektorin der Kunst in Spanien, ließ es sich nicht nehmen, die Künstlerin durch Verleihung ihres Bildes mit eigenhändiger Widmung auszuzeichnen. Alfons Schützendorf war ein tüchtiger Wotan und Gunther, Mansueto ein vortrefflicher Hagen, und auch die übrigen Mitwirkenden taten ihr Bestes. An der Spitze des berühmten Orchesters, das mit wahrer Hingabe spielte, stand Dr. Rabl, ein junger, mehr korrekter als gerade besonders genial beanlagter Dirigent. Die Dekorationen waren (von Amalio Fernandez) verhältnismäßig einfach, aber zweckentsprechend. Die Regie führte Luis Paris, der auch die Tetralogie ins Spanische übertragen hat. — Angesichts dieses großen Erfolges der Wagnersache ist es kein Wunder, daß der Impresario beschlossen hat, in der nächsten Saison nun auch „Rheingold" und außerdem „Tristan und Isolde" herauszubringen. Nebenbei sei übrigens bemerkt, daß die Wagnervorstellungen auch von der rein materiellen Seite für die Empresa von weit größerem Vorteil gewesen sind als die alten Spielopern, für die, um sie erträglich zu machen, die teuersten italienischen Gesangssterne engagiert werden mußten. Diese, von denen sich Anselmi und Titta Ruffo besonderer Beliebtheit erfreuen, traten in „Aida", „Mefistofele", „Hamlet", „Tosca", „Linda da Chamounix", „Barbier von Sevilla", „Madame Butterfly" usw. auf. Die Direktion suchte auch das nationale Genre heranzuziehen und brachte eine neue Oper von Chapi, dem bekannten Verfasser zahlloser, hübscher Zarzuelas, zur Aufführung. Sie betitelt sich „Margarita la Tornera" und behandelt eine Abart der Don-Juan-Legende, der Chapi ein modernes, musikalisches Gewand umgehängt hat. Ob damit allerdings die Grundlage zu einer spanischen Nationaloper gelegt ist, wie einige Lokalpatrioten behaupten, bleibe dahingestellt. F. Matthes

NEW YORK: Nicht weniger als 280 Opernvorstellungen werden dem hiesigen Publikum innerhalb 20 Wochen in der nächsten Saison, beginnend mit dem 15. November, geboten werden: die Metropolitan-Oper, die wiederum unter der Doppeldirektion Gatti-Casazza und Dippel stehen wird, wird außer den üblichen 120 Vorstellungen im alten Hause noch 40 in dem noch nicht fertigen New Theatre veranstalten; diese werden alten und neuen Opern zugute kommen, die in dem zu geräumigen Metropolitan nicht zur rechten Geltung kommen, wie z. B. „Tiefland", eine Oper, die, wie es scheint, nur aus diesem Grunde hier ein Fiasko erlebt hat. Durch diesen neuen Schritt verliert Hammerstein den einen großen Vorteil, den er hatte: ein kleineres Auditorium. Er hat aber

das Fürchten noch nicht gelernt; im Gegenteil: auch er wird eine Anzahl Extravorstellungen leichterer Opern veranstalten, und zwar hauptsächlich französischer. Der Umschwung zugunsten der französischen Oper ist bemerkenswert. Vor drei Jahren hatten wir außer „Faust" und „Carmen" fast gar nichts aus Paris; jetzt bekommen wir so viele französische Opern, daß man kaum genug Sänger dafür auftreiben kann. So lange Hammerstein Renaud und Dalmorès hat, hat er vor seinen Rivalen einen großen Vorteil voraus. Diese Sänger werden in nächster Saison auch in einigen Wagneropern auftreten. — Caruso wird wahrscheinlich im nächsten Sommer in Europa gar nicht singen. Infolge einer Operation an den Stimmbändern, die er nicht heilen ließ, hat er im letzten Monat selten gesungen. Deswegen bekommen wir auch die versprochene „Pique-Dame" von Tschaikowsky nicht zu hören. — Die einzige Novität des Monats war die „Princesse d'Auberge" von Jan Blockx, die Hammerstein herausbrachte. Sie bietet effektvolle Szenen und echte dramatische Musik, hat aber nicht genug melodische Erfindung, um populär zu werden. Allerdings leidet auch „Salome" nicht an einem melodischen Überschuß, hat aber dennoch zehn Mal das Haus ganz gefüllt. Das aber ist, wie Rudyard Kipling sagen würde, „eine andere Geschichte".

Henry T. Finck

PARIS: Man hatte uns zur Abwechselung wieder einmal die Wiedergeburt der echten alten komischen Oper angekündigt. Der Komponist Gaston Salvayre sollte mit Hilfe des Textdichters Adolphe Aderer dieses Wunder bewirken, und Direktor Albert Carré hatte sich, wie die Vorberichte meldeten, mit wahrer Wut auf das Werk gestürzt, damit die Komische Oper endlich wieder einmal ihren Namen rechtfertige. Der Name des Tonsetzers, der 1847 in Toulouse geboren ist und mit 25 Jahren den ersten Rompreis davontrug, machte uns jedoch gleich etwas mißtrauisch. Salvayre heißt auch heute noch der Autor des „Bravo", eines sehr düsteren Musikdramas, das im Jahre 1877 im damaligen Théâtre Lyrique einen gewissen Erfolg fand, und hat seither mit viel geringerem Erfolg nur die schwärzesten Dramen in Musik gesetzt. Petersburg allein sah seinen „Richard III." (1883), und sein „Egmont" (1886) und seine „Dame von Montsoreau" (1888) gehörten zu den schlimmsten Daten der Komischen und der Großen Oper. Sein „Sultan Saladin" endlich liegt schon seit zehn Jahren in der Großen Oper vor Anker. Es ist daher wohl anzunehmen, daß Aderer, der einflußreiche Theaterreporter des „Temps", das meiste getan hat, um die Aufführung der „Solange" durchzusetzen und ihren Ruhm als einer echt komischen Oper im voraus zu verbreiten. Den Stoff hat Aderer bei sich selbst entlehnt. Sein in der Comédie Française nicht selten gegebener hübscher Einakter „1807" erzählte bereits, wie ein Offizier Napoleons ein Mädchen von altem Adel für sich gewinnt, und das ist auch der Inhalt der „Solange". Im ersten Akt dringen die revolutionären Bauern nach der Flucht des alten Marquis in das Schloß ein, und die zur Unzeit aus der Klosterschule heimkehrende Tochter fällt in ihre Hände. Sie kann sich nur dadurch vor Mißhandlungen retten, daß sie sich sofort durch den anwesenden Maire mit einem jungen Leutnant der Republik vermählen läßt, der jedoch in ritterlicher Weise von seinen erzwungenen Rechten keinen Gebrauch macht. Sechs Jahre später, im November 1808 trifft der zum General beförderte Leutnant in Worms mit seiner Gattin, die dort mit ihrer Tante ein Putzgeschäft betreibt, eines Tages zufällig zusammen, und beide entdecken, daß sie gegenseitig einige Sympathie bewahrt haben. Die Emigranten dürfen bald darauf nach Paris zurückkehren, aber der alte Marquis ist undankbar genug, sich an der royalistischen Verschwörung zu beteiligen, die das mißlungene Attentat gegen Napoleon in der Rue Saint-Nicaise im Dezember 1800 herbeiführte. Der General rettet ihn jedoch großmütig, und nun willigt auch er gerührt in die Heirat ein. Nur die alte Tante, die einen anderen Kandidaten begünstigte, bleibt unversöhnlich. Weder die Zwangsehe des ersten Aktes, noch das Emigrantendasein des zweiten, noch die Hereinziehung des Bombenattentates im dritten sind komische Elemente. Die komischen Züge sind nur äußerlich aufgeklebt und nur im zweiten Akt mit wirklichem Erfolg. Die Putzmacherei der adeligen Fräulein, die nebenbei den deutschen Bürgermädchen das Menuett beizubringen suchen, dann aber ihren heimischen Ländler bewundern und den deutschen Zöglingen des alten Marquis die wahre Aussprache der Worte „je vous aime" ohne großen Erfolg vormachen, bietet wirklich heitere Szenen, in denen sich auch der Tonsetzer mit Glück daran erinnerte, daß er einst ein ziemlich gelungenes Ballett „Le Fandango" (1877) geschrieben. Im übrigen hat es der Text mit sich gebracht, daß sich Salvayre vor allem bemühte, die sentimentale Seite der alten komischen Oper, wie sie namentlich Thomas in der „Mignon" vorgezeichnet hat, nachzubilden. Als Schöpfer gesangvoller Melodieen steht er freilich hinter seinen Vorbildern weit zurück, und auf der anderen Seite hat er sich den Errungenschaften der modernen Orchestertechnik doch nicht ganz entziehen können und so begräbt auch er sehr oft die Gesangspartieen unter unnützem Orchesterlärm. Sobald von Krieg oder Revolution die Rede ist, wütet das Blech unerbittlich, und im übrigen entwickelt Salvayre eine unglückliche Vorliebe für lebhafte, wenn auch nichtssagende Geigenfiguren, die den Sängern die Aufgabe auch nicht erleichtern. Der Tenorist Francell brachte immerhin die Partie des Generals genügend zur Geltung, obschon seine Stimme nicht besonders stark ist, und die Altistin Lasalle hatte einige glückliche Effekte in der komischen Partie der Tante. Der Bariton Allard gab sich in der Partie des Marquis die größte Mühe, den leider von der Bühne zurückgetretenen, unvergleichlichen Fugère zu ersetzen, aber der Eifer war größer als das Gelingen. Die Titelpartie der „Solange" ist weniger gut bedacht als die anderen. Fräulein Vallandri gefiel eigentlich nur in dem Liede Chateaubriand's: „Combien j'ai douce souvenance Du joli lieu de mon enfance", das Aderer sehr geschickt dem zweiten Akte eingeflochten hat. Der Überfall des Schlosses im ersten Akt und die Putzmacherei des zweiten waren für Direktor

Carré sehr günstige Aufgaben, um sein bekanntes Inszenierungstalent leuchten zu lassen.

Felix Vogt

PRAG: Erik Schmedes aus Wien gastierte als Lohengrin und Samson mit außerordentlichem Erfolg. In der alten, abgestandenen „Lucia von Lammermoor" hatte die Amerikanerin Miß Tannert Gelegenheit, ihre Kehlfertigkeit zu zeigen. Erwähnt sei aus dem wenig abwechslungsreichen Repertoire die Aufführung der Binderschen „Tannhäuser"-Parodie mit Hansi Niese als Elisabeth. Bis auf etliche antiquierte Stellen wirkte diese in ihrer Art klassische Verulkung noch ganz frisch.

Dr. Ernst Rychnovsky

WEIMAR: Endlich hatte die Stadt Schillers und Goethes auch ihre Sensation, wenn man die Erstaufführung von Strauß' „Salome" noch so nennen darf. Das vielumstrittene, beinahe schon wieder vergessene Werk fand in jeder Beziehung eine vorzügliche Wiedergabe. Vor allen Dingen konnte infolge subtilster Ausarbeitung und Abtönung des 85 Mann starken Orchesters die Dichtung Wort für Wort verstanden werden, was zum Verständnis des jeweiligen Klangkolorits und der extravaganten Harmonisationen wesentlich beitrug. Die Aufnahme selbst war nichts weniger als begeistert, denn nach dem Schließen des Vorhangs herrschte auf kurze Zeit eine qualvolle, unheilverkündende Stille, bis ein paar applausfreudige Hände den Bann brachen. Vereinzelte Echos folgten, und beim Erscheinen der Hauptdarsteller mit Raabe an der Spitze setzte anhaltender Beifall ein. Ganz besonderes Lob verdient Paula Ucko als Vertreterin der Titelrolle, Zeller als perverser König und Strahtmann als Jochanaan. Nach dreimaliger Wiederholung wurde das Werk vorläufig vom Spielplan abgesetzt. Wie frischer Tau wirkte auf diese verspätete Novität das gegenwärtig aktuelle Schrankoperchen Leo Blechs: „Versiegelt". Dieses heitere, allerdings auf abgebrauchtester Situationskomik basierende Werkchen hatte dank der im ganzen flotten Darstellung einen vollen Erfolg. Manchmal war's vielleicht gar zu flott, denn unsere zum modernen Musikdrama erzogenen Gesangskünstler beherrschten die hier verlangte virtuose Sprachtechnik teilweise nur mangelhaft, so daß man sich vieles oft denken mußte, was einem allerdings nicht allzu schwer wurde. Eine ungemein stilechte Dekoration verlieh dem Werkchen das gemütliche Biedermeierrelief. Bizet's opiumhaft wirkende „Djamileh" sowie flotte Balletszenen vervollständigten den Opernabend. Im übrigen experimentierte man zu viel mit Umbesetzungen und Gastspielen, meist nicht zum Vorteil der Werke, wie sich dies in den „Meistersingern" und im „Tristan" unliebsam fühlbar machte.

Carl Rorich

WIEN: Endlich: „Elektra". Mit einer Spannung sondergleichen erwartet und mit einem Tosen des Beifalls aufgenommen, wie es im Opernhause wohl noch niemals zu hören war: über eine Viertelstunde lang, nachdem der letzte Akkord vorüber war, blieb der Zuschauerraum gefüllt — ein brausendes Rufen, Jauchzen, begeistertes Tücherwehen, Klatschen und Stampfen, zum Sturm anschwellend, wenn Strauß mit den Künstlern erschien und erst durch das Fallen des eisernen Vorhanges zum Verklingen gebracht. Ein ungeheurer Eindruck, an dem die Aufführung ihren Teil hatte: Roller hat ein mykenisches Atridenschloß von furchtbarer Düsterkeit aufgebaut, gewaltige Mauern, hinter denen jeder Schrei erstickt, in deren Räume nie ein Sonnenstrahl fällt und in denen nur entsetzliche Taten ausgebrütet werden können. Die Mildenburg ist als Klytämnestra von grauenvoller tragischer Gewalt, einem beklemmenden Phantom gleich, von bösen Träumen gejagt, von tückischer Angst geschüttelt; ihre Schritte, die wie unter blutiger Last taumeln, ihre tastenden Hände, die nicht fassen können, was sie greifen wollen, ihre schweren Lider, auf denen die Müdigkeiten eines verwüsteten, grausamen Lebens lagern — eine Gestalt, wie sie die Opernbühne vor dieser großen Künstlerin kaum geahnt hat. Neben ihr Weidemann als Orest: erstarrt, unerbittlich vorwärts schreitend, ein vom Schicksal Gebundener, in jeder Bewegung ein Getriebenwerden, eine Statue des Unabwendbaren. Voll Begabung, wenn auch noch nicht eigenen Ausdrucks mächtig, Lucille Marcel als Elektra; ihre hysterische Wildheit ist noch zu oft konventionell gebändigt, ihr schnaubender Haß noch zu oft in Operngesten dargestellt. Aber sie hat wunderbare Momente: ihr Erwarten des Todesschreies der Klytämnestra, ihr Tanz am Schluß, ihr leider stimmlich nicht genügender ekstatischer Wutausbruch gegen die Mutter sind entscheidende Zeichen einer Begabung, die sich nur erst noch selbst finden muß. Schmedes mußte als Ägisth weibischer aussehen, Lucy Weidt als Chrysothemis von strotzenderer Reife, noch frenetischer in ihrer sehnsüchtigen Gesundheit sein. Was freilich nur Äußerlichkeiten sind und die Bravour beider Leistungen kaum schmälert. Schließlich das Orchester unter Hugo Reichenberger, thematisch oft zu wenig klar und differenziert, manchmal auch überlaut und die Stimmen ganz erstickend, aber doch unvergeßlich und unwiderstehlich in seinem Glanz und Rausch, in betörenden Klängen und grausigen Akzenten. Über das Werk selbst eine Meinung in eine Formel zu bringen, ist unbedingt verfrüht. Sicher, daß der niederschmetternde, bezwingende Eindruck, den es übt, die in ihm wohnende schöpferische Kraft ebenso beweist wie seine Macht, die extremsten Empfindungen zu wecken: Verzückung und Zorn, Spott und Begeisterung, empörte Geringschätzung und staunende Dankbarkeit. Eine Schöpfung, die ungefähr jedes Gefühl, nur nicht das kalter Gleichgültigkeit auszulösen vermag Eine, die Probleme aufgibt, — die aus fauler Bequemlichkeit aufrüttelt und dazu zwingt, alte Gesetze zu revidieren und neue aufzustellen. Vermöchte die „Elektra" nichts weiter, so müßte das allein ihren Schöpfer allen wert machen, denen es ernst um die Entwicklung der Kunst ist. Über jene Probleme zu sprechen verbietet mir leider der enge Raum dieser Berichte; vielleicht ist es mir vergönnt, sie bei anderer Gelegenheit ausführlicher zu betrachten. Für heute sei es genug, von dem aufwühlenden, grausig gewaltigen Eindruck zu sprechen, den das Werk in seiner unheimlichen Furie, in seinem rasenden Tempo, in seiner unaufhaltsamen, atemlosen Tragik und in seinem ganz singulären, zukunftweisenden

Stil übt. Und von der hellen Freude, mit der man auf das nächste Werk von Richard Strauß warten darf, das ja eine heitere dramatische Tondichtung werden soll. Wer derart alle bösen Säfte aus den Poren gejagt, alles Dunkle, Verheerende, Fürchterliche seines geheimsten Selbst in eine Schöpfung ausgeatmet hat, wie Strauß in der „Elektra“ — wobei es kaum zu fassen ist, wie ein Künstler das Schaffen solchen Werkes überhaupt ertragen kann — in dem muß jetzt alles Goldklare, gelassen Frohe, in Liebe Gehütete seines Wesens zu einem Spiel beglückender Kräfte gebändigt sein. Nach den grauenhaften Schaudern der „Elektra“ die schönste Perspektive, die ein Künstler gewähren kann. Besonders, wenn es einer ist, der sich wie Richard Strauß immer ganz einsetzt — mag man dies Ganze werten, wie man will — und der im Erfüllen niemals geringer war, als im Verheißen. Richard Specht

KONZERT

AMSTERDAM: Große Tage für das Concertgebouw waren die Aufführungen von Berlioz' „Damnation de Faust“ unter Leitung von Edouard Colonne, bei der als vortreffliche Solisten mitwirkten: Marcella Pregi (Marguérite), Cazeneuve (Faust) und Reder (Méphisto), sämtlich aus Paris. Zur Mendelssohn-Feier brachte Mengelberg eine prächtige Aufführung von „Elias“, zu der drei Enkel von Mendelssohn gekommen waren. — Von der Unzahl Kammermusik-Aufführungen, von Klavier- und Liederabenden usw. können wir nur die bedeutendsten herausgreifen. Zum zweiten Male erschien das Sevčik-Quartett, dessen Leistungen stets vollkommener werden, so daß es in ganz Holland festen Fuß gefaßt hat. Mit dem Pianisten Joh. de Veer brachten die Herren eine vorzügliche Aufführung von César Franck's Klavierquintett. Das Triester Quartett spielte zwei interessante Quartette der Rotterdamer Komponistin Anna Lambrechts-Vos. Teresa Carreño machte nach mehrjähriger Abwesenheit einen Triumphzug durch Niederland, und Gottfried Galston errang sich mit seinem Klavierabend einen ganz außergewöhnlich großen Erfolg. Bei einem von Carl Flesch veranstalteten Wohltätigkeitskonzert trat neben dem gefeierten Geiger eine junge Sängerin aus Köln auf, Iracema Brügelmann, die durch prächtige, fein geschulte Stimmittel und impulsiven Vortrag die Sympathieen in hohem Maße gewann. Frau Noordewier sang in einem Konzert Julius Röntgens in vorzüglicher Weise dessen fein-humoristische „Boerenliedjes“. Hans Augustin

ANTWERPEN: Im Konzertsaal war die künstlerische Ausbeute nicht groß. Als Dirigent erschien im Konzert der Gesellschaft „Nieuwe concerten“ Max Schillings, dessen „Seemorgen“ und „Erntefest“ nur geteiltes Interesse erweckten, dessen „Glockenlieder“, von Ludwig Heß stimmungsvoll vorgetragen, sich dagegen günstigerer Aufnahme zu erfreuen hatten. Wie dieser Tenor mit seiner verbildeten Stimme Wagners Preislied und die „Lohengrin“-Erzählung zum Solovortrag wählen konnte, schien dem in diesen Konzerten verwöhnten Publikum einfach unverständlich. An einem Quartettabend derselben Gesellschaft entzückten Henri Marteau und Genossen durch die geniale Wiedergabe von Franck's D-dur Quartett und Werken von Beethoven und Schubert. A. Honigsheim

ATHEN: Wer in der Stadt des Perikles nach musikalischen Genüssen fahndet, wird kaum auf seine Rechnung kommen. Athen ist die Stadt der Harmonie und Schönheit, die ihre, durch den Spaten wieder an das Tageslicht gehobenen, unvergleichlichen Kunstwerke atmen, die Stadt der Akropolis, der großen Erinnerungen auf dem Gebiete der Kunst und Geschichte. Die Musik aber hat noch keine verheißungsvolle Wurzel zu schlagen vermocht im Boden von Hellas: das Überwuchern der Operettenvorstellungen läßt sicherlich nicht darauf schließen, daß die musikalische Kultur in breitere Bevölkerungskreise einzudringen vermocht hat. Ebensowenig läßt dies die außerordentlich stark ausgeprägte, durch zahlreiche, eigene Vereine gepflegte Vorliebe für die Mandoline erkennen. Es gibt zwei offizielle Pflegestätten für Musik in der Stadt der Marathonkämpfer: das durch Privatlegate so kräftig unterstützte Odeion, von rein griechischem Gepräge, das über ein Vermögen von zwei Millionen verfügt, und das Odeion, das eine deutsche Künstlerin, eine Schülerin Bülows, Lina von Lottner aus München, ganz allein, aus eigenen Mitteln ins Leben gerufen hat, von dem glühenden Wunsche beseelt, es zu einer idealen Pflegestätte edler Musik zu erheben, in klassischen Landen die Liebe und das Verständnis für klassische Musik zu erwecken. Acht Jahre hindurch hat diese hochbegabte, energische Künstlerin nun ihr bestes Können und Wollen, ihr ganzes, bedeutendes Vermögen an die Erreichung dieses Ziels gesetzt. Und wenn es ihr während dieser Jahre voll rastloser Tätigkeit auch gelungen ist, in weite Kreise, vor allem der athenischen Gesellschaft, eine vornehme Auffassung von der Hoheit, dem sittlichen Gehalt der Musik zu tragen, so hat die Ungunst der Verhältnisse ihren Bestrebungen bis jetzt doch die Erfolge vorbehalten, die sie in hohem Grade verdient hätten. Während das Odeion seine Tätigkeit auf Orchesterkonzerte beschränkt und die Pflege von Chorgesang ablehnt, hat das Odeion Lottner, trotzdem ihm aus der Teilnahme des Publikums hierbei keinerlei Ermutigung erwuchs, an seinem einmal erwählten Programm unentwegt festgehalten und bis auf den heutigen Tag regelmäßige Abende mit Vokal- und Kammermusik veranstaltet. Es hat die kolossalen Schwierigkeiten zu überwinden gewußt, die aus der Sprachenfrage hervorgingen — die Texte mußten jedesmal erst ins Griechische übersetzt werden — sowie die daraus resultierenden Schwierigkeiten, daß die Mitwirkenden stimmlich durchaus nicht begnadete Schüler und Schülerinnen waren, die in die ihnen vollständig unbekannten Elemente der betr. Komponisten erst eingeweiht werden mußten. Trotz dieser Schwierigkeiten hat dieses vornehmste Musikinstitut der Stadt seine Kräfte auf das erfolgreichste an die Wiedergabe von Werken wie der „Schöpfung“, der „Rose Pilgerfahrt“, von Schuberts „Miriams Siegesgesang“, des „Requiem“ von Mozart, des „Odysseus“ von Bruch und einer großen Zahl anderer gesetzt. Die letzte Aufführung der „Ersten Walpurgisnacht“ Mendelssohns unter

der anfeuernden Leitung des Professors Bemmer war für Athens musikalische Welt im besten Sinne des Wortes ein künstlerisches Ereignis. Professor Bemmer wußte durch seine stilgerechte, hinreißende Wiedergabe, durch die sorgsam disziplinierten Chorgesänge einen so mächtigen Eindruck hervorzurufen, daß das Werk wiederholt werden mußte. Paul Elsner

BASEL: Aus den Programmen der zwei letzten Symphoniekonzerte ist Regers Violinkonzert, das unser Basler Konzertmeister Hans Kötscher technisch wie musikalisch in sehr hervorragender Weise interpretierte, an erster Stelle zu nennen. Der laute Beifall, der dem Vortrage folgte, galt allerdings sicherlich weit mehr der Leistung Kötschers als der Komposition, die der Großzahl der Konzertbesucher wohl noch für längere Zeit ein Buch mit sieben Siegeln bleiben wird. Im gleichen Konzerte hörten wie Pfitzners Vorspiel zum „Christ-Elflein", sowie die Ouvertüre zur Oper „Hadlaub" des in Basel ansässigen Komponisten Georg Haeser. Von Solisten sind noch zu erwähnen die stimmgewaltige Frau Preuse-Matzenauer und der Pianist Emil Frey, der das Beethovensche c-moll Konzert recht schwächlich anfaßte. Nach Schluß der Abonnementskonzerte setzte ein Beethovenzyklus ein, der, auf fünf Abende verteilt, alle neun Symphonieen Beethovens (unter Suters Leitung) umfaßt. Dr. H. Stumm

BERLIN: An der Spitze der Singakademie hat Georg Schumann sein neues Werk „Ruth" für Soli, Chor und Orchester zum erstenmal aufgeführt. Den Text hat sich der Musiker selber aus dem Alten Testament zusammengestellt, leider aber nicht den idyllischen Grundton der Erzählung festgehalten. Das erotische Verhältnis zwischen Boas und Ruth wird durch Zuhilfenahme verschiedener Stellen aus dem Hohenliede Salomonis breiter ausgeführt, außerdem sind ganz moderne Dichtungen von Osterwald und C. E. Cratz aufgenommen, die im sprachlichen Ausdruck, in der Stimmung seltsam genug gegen das kernige Bibeldeutsch Luthers kontrastieren. Schon Goethe hat davor gewarnt, sich bei dem unbezwinglichen Reize, den das Buch Ruth auf manchen wackern Mann ausgeübt habe, dem Wahne hinzugeben, das in seinem Lakonismus unschätzbar dargestellte Ereignis könne durch ausführlichere Zutaten noch einigermaßen gewinnen. Und wie der Hergang seines eigenartigen Reizes entkleidet ist, so wird in der Musik erst recht eine andere Weise eingeschlagen: überall loht uns aus dem Orchester die Farbenglut der Wagnerschen Bühnenwerke entgegen. Ruth bekommt sogar ein symbolisches Leitmotiv mit auf den Weg durch das ganze Werk, außer ihr wird Naemi und Boas in der Partitur breiterer Raum gegönnt. Den Solostimmen ist es schwer gemacht, sich zur Geltung zu bringen, weil das Orchester schwer auf ihnen lastet. Die Sänger stehen ja nicht wie im Theater auf der Bühne über dem Orchester, sondern im Konzertsaal steht das Orchester höher als die Sänger, deckt sie also klanglich völlig zu, wenn es zu wuchtig behandelt ist. In der musikalischen Erfindung ist Georg Schumann wenig selbständig, überall tönen uns bekannte Klänge aus „Tannhäuser", „Tristan", „Parsifal" entgegen; auch Richard Strauß ist in der Harmonik nicht ohne Einfluß geblieben. Sein Bestes gibt der Komponist mit den Chören, die höchst wirksam gesetzt sind. Gleich der erste, in dem das jüdische Volk drohend die heimgekehrte Naemi umdrängt, dann der Chor der Schnitter, beide bauen sich charakteristisch in der Situation zu größeren Gebilden auf und klingen vortrefflich. Auch der Chor der nächtlichen Geister, der Chor der Priester bei Anbruch des Morgens, das Nachtstück, in dem der Melodie eines altdeutschen Volksliedes die Osterwaldsche Dichtung untergelegt ist, der Schlußchor, alles das ist dankbar für die Singstimmen, wundervoll in dem Zusammenwirken des Chor- und Orchestersatzes aufgebaut, und diese Chöre verschafften dem Werke auch den spontanen Beifall des vollen Saales, während die Solisten: Jeannette Grumbacher-de Jong (Ruth), Iduna Walter-Choinanus (Naemi), Arthur van Eweyk (Boas) und Walter Eckhard (Priester) sich etwas mühselig mit ihrer Aufgabe abfanden. — Noch ein anderes Werk wurde zum erstenmal in der Singakademie aufgeführt, aber nicht von der Besitzerin des Hauses, sondern von der Musikalischen Gesellschaft unter Leitung von Eduard Levy, der eine neue deutsche Messe „An die Allmacht" komponiert hat. Der Text, den sich der Tonsetzer selbst dichtete, stellt sich als eine wunderliche Anlehnung an die Form des altchristlichen Meßtextes dar, der Inhalt aber erscheint als eine Verherrlichung der Allmacht, der Allmutter, der blühenden Natur, an die Herr Levy glaubt, die er als heilig preist, unter deren Segen er steht, die er um Frieden bittet. Überall erkennt man unschwer das Kyrie, Credo, Sanktus, Benediktus, Dona nobis pacem des Meßtextes heraus aus den schwülstigen Phrasen der Dichtung, die sich oft an die Wagnerschen Texte anlehnen. Im „Heilig" quellen z. B. die Wonnen aus der Liebe süßem Bronnen unversiegbar. Der Widerwille gegen die Dichtung wird nicht abgeschwächt durch die Musik, denn sie ist erfindungsarm, durchaus schwächlich. Den Themen fehlt es an der Keimkraft, das kontrapunktische Können ist nur gering, es bleibt bei einigen fugierten Anläufen. Die Behandlung des Orchesters ist von einer Hilflosigkeit, die heutzutage Befremden erregt. Besser ist die Wirkung des Chorsatzes, hier scheint dem Tonsetzer während der Arbeit die Kraft gewachsen zu sein. Der Chor sang musikalisch sicher, auch die Solisten: Mizzi Fink, Gina Goetz-Levy, Fritz Steineck und Emil Liepe machten ihre Sache gut, ebenso wie das stets zuverlässige Philharmonische Orchester. Der Komponist dirigierte selber. Ob wohl die Zuhörer, die so eifrig Beifall klatschten, an die Lebensfähigkeit dieser neuen deutschen Messe glaubten? — Der neunte Symphonieabend der Königlichen Kapelle wurde, da sich Richard Strauß auf Urlaub befindet, von Robert Laugs dirigiert, der auch das letzte Konzert mit der Neunten leiten wird. Robert Laugs gehört noch nicht zu den dekorativen Dirigenten, er versteht es noch nicht, seine eigene Persönlichkeit vor dem zu dirigierenden Musikstück in den Vordergrund zu stellen, er tritt zurück hinter die Musik, die er übrigens recht wohl zur Geltung zu bringen weiß. Das Programm enthielt die Symphonieen C-dur von Beethoven und D-dur von Brahms; dazwischen lag das Variationenwerk von Elgar,

das die Kapelle auch schon mehrmals gespielt hat. Der Dirigent beherrscht seine Partitur vollständig, man fühlt sofort, daß er sie sicher im Kopf hat. Wie mancher jüngere Dirigent gestikuliert er noch etwas lebhaft, er möchte jede kleinere Nuance markieren. Die schwierigste Aufgabe des Abends, die Brahmssche Symphonie, gelang ihm am besten; den Ausgang des ersten Allegro, das Finale brachte er wunderschön im Klange heraus, das Allegretto wurde sogar zu einem kleinen Meisterstück der Ausführung. — Arthur Nikisch hatte im zehnten und letzten Philharmonischen Konzert nur zwei Symphonieen aufs Programm gesetzt: die in e-moll von Brahms und die in h-moll von Tschaikowsky, von denen dem Dirigenten die zweite besonders gut liegt. Zum Schluß natürlich endloser Jubel der Hörer. — Die Berliner Liedertafel gab ihr zweites Winterkonzert. Der Chormeister Franz Wagner hat die große Sängerschar in trefflicher künstlerischer Zucht, hält auf tadellose Reinheit der Intonation, erzielt eine klare deutliche Textaussprache und feine Abschattierung der Stärkegrade — es ist eine Freude, diesem Männerchor zuzuhören. Aus dem Programm dieses Abends sei die achtstimmige Hymne von Franz Schubert genannt, ein von Friedrich Hegar der Berliner Liedertafel gewidmetes Stück „Des Geigers Heimkehr", das hier zum erstenmal gesungen wurde, ein Rheinlied von Georg Schumann, vor allem aber die beiden musikalischen Scherze von Felix Mendelssohn, „Der weise Diogenes" und „Musikantenprügelei", die jüngst von Albert Kopfermann aufgefunden und herausgegeben worden sind [1]), ein paar Stücke voll köstlichen Humors, die auch stürmisch dacapo begehrt wurden. Für Abwechselung im Programm sorgte Edith von Voigtländer, die das Phantasiestück für Violine von Hugo Kaun und Mendelssohns Violinkonzert spielte. E. E. Taubert

Sergei Wassilenko aus Moskau, ein vortrefflicher Dirigent, führte mit dem sehr verstärkten Philharmonischen Orchester eine Reihe eigener Kompositionen auf, die mir durchweg bemerkenswert erschienen. Verrieten sie doch sehr viel Sinn für Feinheit der Instrumentierung und zeugten von vollständiger Beherrschung des musikalischen Ausdrucks: nirgends wird trotz gelegentlicher Kühnheit in der Harmonik das Ohr gepeinigt, immer ist die Erfindung der Themen vornehm und interessant, mag auch manchmal ein unbedeutender Einfall dazwischen erscheinen. Eine gewisse Weichlichkeit in der Melodiebildung und vor allem die Weitschweifigkeit muß man der Nationalität des noch jungen Komponisten zugute halten. Bei kürzerer Fassung würde besonders die g-moll Symphonie op. 10 gewonnen haben; eigenartiger waren die auch durch ihre Tonmalerei interessanten symphonischen Dichtungen „Der Garten des Todes" op. 12 und „Hyrcus nocturnus" (Flug der Hexen) op. 15, in denen das Spukhaft-Gespenstische sehr gut zum Ausdruck kam. Am meisten gefielen die drei Lieder „Das Mädchen sang", „Die Witwe" und „Tar", in denen die Orchesterbegleitung vortrefflich die Stimmung des Textes widerspiegelte. Eine ausgezeichnete Bundesgenossin hatte der Komponist für diese Lieder in der Moskauer Primadonna Petrowa Swanzewa. — Der Geiger Bronislaw Huberman gab mit dem von August Scharrer sehr anschmiegend geleiteten Blüthner-Orchester einen Slawischen Abend und errang vor allem mit den Konzerten von Dvorák und Tschaikowsky wohlverdienten Beifall; hervorgehoben sei sein fliegendes Staccato. — Als ein durchaus beachtenswerter, tüchtiger Geiger erschien Max Bendix, der mit Begleitung der Philharmoniker drei der abgespieltesten Konzerte (Mendelssohn, Bruch g-moll, Saint-Saëns h-moll) vortrug. — Durch weit vorgeschrittene Technik und schönen, seelenvollen Ton verstand der junge, sehr begabte Geiger J. Mitnitzky nachhaltig zu fesseln; aber auch er sollte in sein Programm nicht überwiegend abgespielte Werke hineinnehmen. Für den Klavierpart der César Franck'schen Sonate hatte er den vortrefflichen Pianisten Michael von Zadora gewonnen. — César Franck'schen Geist wies die klar aufgebaute, sich auch ungesucht gebende und inhaltreiche Sonate op. 59 von Vincent d'Indy auf, die in dem zweiten Konzert der nach hiesigen Begriffen ziemlich unmöglichen Florentiner Primadonna Ida Isori von der tüchtigen Geigerin Melanie Michaelis und dem Pianisten Paolo Litta trefflich vorgetragen wurde. Dieser wartete auch mit einer viersätzigen Dichtung für Violine und Klavier eigener Komposition auf: „Der Minnesee", veranlaßt durch das berühmte Minnewater in Brügge, doch ohne damit zu interessieren; es fehlt seinen Tonmalereien an Lebendigkeit und überragender Kraft. Von einigen Liedern des talentvollen Renato Brogi, die die Konzertgeberin vortrug, erschien mir „Nina-Nanna" recht empfehlenswert. — Sehr vorteilhaft führte sich der Geiger Alexander Schmuller ein, der mit Max Reger einen gelungenen Bach-Reger-Abend gab und besonders mit der A-dur Solo-Sonate Regers op. 42 Furore machte. — Das Halir-Quartett bot Schuberts C-dur Quintett und Mendelssohns Oktett, dessen Scherzo wiederholt werden mußte, unter Mitwirkung von Franz von Mendelssohn und Rywkind (Geige), Rückward (Bratsche) und Arthur Williams (Violoncell); ersteres Werk hätte poesievoller, letzteres besonders im ersten Satz schwungvoller vorgetragen sein können. — An ihrem dritten Sonatenabend spielten die Herren Ernst von Dohnányi und Henri Marteau nach Schumanns d-moll- und Mozarts großer B-dur Sonate im Verein mit Hugo Rüdel das Brahmssche sogenannte Horntrio; es war doch zu merken, daß der treffliche Chordirektor des Königlichen Opernhauses nur noch selten das Horn zur Hand nimmt. Wilhelm Altmann

Symphonie-Konzerte des Blüthner-Orchesters. Am 19. Abend führte Franz Mikorey (Dessau) den Taktstock: elegant, temperamentvoll, mit überlegener Sicherheit und einer gewissen Vorliebe für scharfe Akzente. Außer Thuilles „Romantischer Ouvertüre", Pfitzners Ouvertüre zum „Kätchen von Heilbronn", der Roma-Suite No. 3 von Bizet und der „Oberon"-Ouvertüre enthielt das Programm ein Klavierkonzert des Dirigenten (von Carola Lorey-Mikorey wirksam vorgetragen), dessen formale Anlage interessanter ist als sein eigent-

[1]) Siehe das Mendelssohn-Heft der „Musik", Jahrgang 8, Heft 9.

licher musikalischer Gehalt. — Das 20. Konzert, ein von August Scharrer geleiteter Wagner-Abend, war infolge der Unstimmigkeiten in den Bläsergruppen gerade kein sonderlicher Genuß. Günther Freudenberg spielte mit brillanter Technik Tschaikowsky's G-dur Konzert, das reizvolle Andante freilich etwas nüchtern. — Im 21. Konzert unter Josef Frischen (Hannover) war das Orchester glücklicherweise wieder viel besser disponiert. Die „Phantastische" von Berlioz erfuhr eine im großen und ganzen angemessene Wiedergabe, vor allem der dritte Satz. Miß M. Bentwich (London) zeigte im Violinkonzert h-moll von Saint-Saëns bemerkenswerte technische Fertigkeit. — Der ständige Dirigent des Orchesters, Ferdinand Neisser, leitete das 22. Konzert, das neben dem von Fridtjof Backer Gröndahl in allem Technischen vollendet wiedergegebenen, durchschnittlich etwas zu robust angefaßten Klavierkonzert von Grieg, dem „Loreley"-Vorspiel von Bruch und der „Benvenuto Cellini"-Ouvertüre von Berlioz die Symphonie „Von der Nordsee" op. 4 von F. E. Koch brachte, ein ansprechendes Werk, das in seiner harmonischen Übereinstimmung zwischen Wollen und Können einen vortrefflichen Eindruck hinterließ. — Im populären Konzert vom 28. März erlebte unter des Komponisten Leitung „Agrippina", Szene für eine Altstimme mit Orchester von Friedrich Gernsheim, ihre Uraufführung. Auf klassizistisch-romantischen Pfaden wandelnd, verrät diese Komposition in jedem Takt den feingebildeten, geschmackvollen Musiker, ohne freilich den Stempel einer besonders starken Eigenart an sich zu tragen. Maria Heumanns intelligenter, dramatisch belebter Vortrag verhalf der Neuheit zu einem freundlichen Erfolg.

Willy Renz

Der Tenorist Ingo Simon und die Altistin Eleanor Cleaver Simon, ersterer wohl ein Italiener, letztere eine Engländerin, trugen an einem gemeinsamen Lieder- und Duettabend Gesänge aller möglichen Zeiten und Stile vor. Sie zeigten sich so recht als Vertreter der in England beliebten Methode: technische Sicherheit und hübscher, aber nicht im geringsten aufregender Ausdruck, sogenannte „Ballad-Singers". Gesellen sich diesen Eigenschaften noch außergewöhnlich schöne Stimmen, so kann das Resultat genußreich sein. Das traf hier leider nicht zu. Der Tenor mag vor langen Jahren einmal Klang gehabt haben, jetzt ist es ein tonloses Organ. Besser steht es noch um die Altistin, deren Gesang im mezzavoce noch sehr angenehm klingt. Beide zeigen aber Intelligenz. — Einen weit tieferen Eindruck hinterließ Elsa Hirschberg, deren prachtvoller, ausgezeichnet geschulter, tremolofreier, an passenden Stellen durch ein leichtes Vibrato belebter Alt vor allem in Glucks „Alceste"-Arie zu schönster Wirkung kam. Die gute Atemtechnik ermöglicht ihr einen freien Ansatz und das Spinnen der Kantilene. Der Vortrag ist dabei frei von Übertreibung, jedoch müßte das Verzerren des Gesichts unbedingt abgewöhnt werden. Mit Erich J. Wolff am Klavier bildete sie eine erfreuliche Neuerscheinung auf dem Konzertpodium. — Helene Staegemann wartete mit einem denn doch zu leicht wiegenden Programm auf. Unter dem Titel „Volkslied" passierten alle möglichen Liedchen (Chansons), die mehr ins Varieté gehören. Mehr Temperament wäre an Stelle kluger Berechnung zu wünschen, selbst die Naivität wirkt nicht ganz natürlich. Obgleich gut bei Stimme, hatte sie sich in der Höhe doch zu quälen. Sympathisch berührt das Fehlen gesanglicher und sonstiger Untugenden. — Anders verhält es sich mit Elfriede Ulrich. Die kritische Suche nach Vorzügen war wenig ergebnisreich. Außer einem ziemlich ausgeglichenen tiefen Mezzosopran bringt die Sängerin kaum etwas Beachtenswertes mit. Aber ihr Konzert vermittelte die Bekanntschaft mit einem hervorragend begabten Knaben, dem kleinen Cellisten Reinhold Preiß, der besonders tonlich schon merklich entwickelt ist. Auch die Technik wird ihm sehr leicht. Sein Ausdruck ist geschmeidig. Daß die Auffassung noch sehr rückständig, ja durchgehends im Tempo vergriffen, daß durch falsche Tonverbindungen und Glissandi der Sinn meistens direkt entstellt wird, und daß sonstige musikalische Sünden vorwiegen, dafür kann man dem vielversprechenden Jungen keine Vorwürfe machen. — Die Sopranistin Margarete Haendel ließ wegen Erkältung um Nachsicht bitten. Sie scheint nicht ohne Talent zu sein, war aber so heiser, daß ein Urteil über sie verschoben werden muß. Anna von Gabain hätte vielleicht besser gespielt, wenn sie nicht durch einen sehr unroutinierten Notenumwender nervös gemacht worden wäre. So vermochte sie Schumanns Symphonischen Etüden nicht gerecht zu werden. — Für manches, das die Pianistin Freya Ganswindt künstlerisch schuldig blieb, darf der edle Zweck ihrer Veranstaltung als Entschuldigung dienen. Sie konzertierte „zum Besten der Anschaffung geeigneter Motore für das sonst fertige Luftschiff ihres Vaters". Sie hat eine ziemlich bedeutende Fingerfertigkeit und Kraft, sollte sich aber erst noch weiteren Studien widmen, um erfolgreicher wirken zu können. Gelegentliche Mißgriffe sind großer Ängstlichkeit zuzuschreiben.

Arthur Laser

Im letzten Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde brachte Oskar Fried die e-moll- („Trauer"-) Symphonie von Haydn zu Gehör, um den Manen des in diesem Werke gar unhaydnisch Ernsten zu huldigen, und ließ eine schwungvolle Wiedergabe der „Neunten" folgen, die die großen Linien des Werkes mit Glück herauszuheben verstand. Ein wenig herber hätte ich mir den ersten Satz wohl noch gewünscht, den zweiten noch dionysischer, das Adagio inniger, innerlich blühender; das will aber wenig besagen angesichts der großzügigen Gesamtleistung des Dirigenten. Der Chor des Sternschen Gesangvereins hielt sich wacker, wenn er auch detonierte. Aber welcher Chor tut das hier nicht? Das Soloquartett war mit Frida Hempel, Else Schünemann, Felix Senius und Gerard Zalsman besetzt. Der Tenor besitzt für diese Partie eigentlich zu wenig Größe des Tones, der Bassist genügte stimmlich und im Ausdruck wenig. Die beiden Damen aber waren vortrefflich am Platze. — Das Blüthnerorchester wurde im Ausgange der Saison von zwei Gästen dirigiert. Wassily Sapellnikoff leitete es als überlegener, echt suggestiver und sehr klangsinniger Dirigent,

trotz heftiger Rumpfbewegungen, ganz vorzüglich. Mit Tschaikowsky's „Romeo und Julia"-Ouvertüre vollbrachte das Orchester unter ihm eine seiner besten bisherigen Taten. Für ein paar andere Werke desselben Tonsetzers schien es an genügender Vorbereitung gefehlt zu haben. Sapellnikoff spielte dazwischen das b-moll-Konzert Tschaikowsky's gesund und lebendig, nur oft zu rauschend infolge nicht genügender Pedaldämpfung. — Josef Stransky war der andere Dirigent. Er brachte diesmal „Harold in Italien", den „Don Juan" und die dritte Leonorenouvertüre zum Vortrag: alles wieder exakt und schwungvoll, aber auch wiederum recht derb und freskomäßig. Ein routinierter Dirigent fast ohne jede persönlich differenzierte Note. Ottilie Metzger sang bei dieser Gelegenheit die Andromache-Szene aus „Achilleus" von Bruch mit schönem großen Tone und starkem Ausdruck. Einige Lieder von Wolf schöpfte sie inhaltlich jedoch fast gar nicht aus. Fast überall lugten Absicht und eine gewisse innere Teilnahmlosigkeit hervor. Dazu störte der Gebrauch der Noten sehr. Erst das Volkslied von Weber (Zugabe) wirkte innerlich und wahr. — Überzeugender wußte Ernestine Schumann-Heink Mendelssohn zu geben, während sie mit ihrer Auffassung von „Frauenliebe und -leben" teilweise fehl griff. Doch geriet ihr auch hier immerhin manches so, daß man ihrer immer bewußteren Entwicklung zur großen, ernsten Konzertsängerin die gebührende Anerkennung nicht versagen darf. Stimmlich und gesangstechnisch erfreute sie sehr. Aber das Große, Pathetische, Pastose liegt ihr nun einmal doch mehr, als das Leichtbeschwingte; auch stimmlich. In Katharine Hoffmann hatte sich die Künstlerin leider eine ungenügende Begleiterin mitgebracht. — Günther Freudenberg spielt sehr flüssig, gut gemeißelt, mit ökonomischer Disposition und auch tonschön. Aber man wird bei ihm nicht warm. Es mangelt diesem Spiel sehr an starkem Gefühle. Ein derartig petrefaktes Konzert wie das Hummelsche a-moll, dann Mendelssohns nicht minder abgestandenes g-moll-Konzert, Chopin's Polnische Phantasie (von Safonoff ungleichwertig instrumentiert) und dazwischen das auch nicht sehr groß empfundene es-moll-Konzert von Liapounow zu spielen, war zu viel einseitiger Glätte an einem Abend. — Noch bleibt mir der Pianist Bruno Eisner zu erwähnen. Seine Technik ist so gut und großzügig, daß er, allein nach ihr beurteilt, in die allervorderste Reihe gehört. In der Auffassung befremden die häufigen extremen Stärkegrade, hier Härten des FF, dort Pianissimi an der Grenze der Hörbarkeit. Trotzdem weiß sie Eisner an sich sehr gut herauszubringen und auch schöne Steigerungen aufzubauen. Interessant und fesselnd bleibt sein Spiel immer, selbst wo man anderes gewöhnt ist. Überwiege nun sein Kunstverstand oder sein Gefühl: Ganzes gibt er in jedem Falle.

Alfred Schattmann

Ida Isori („Primadonna aus Florenz") weist viele Vorzüge der italienischen Gesangsschule und manche Mängel der italienischen Sängerinnen auf. Ihr Ton ist schön, voll und klar, in der Kantilene zart und in der Leidenschaft kräftig. Zu tadeln ist der naturalistische Ansatz und die gewollte Lässigkeit, wo es gilt, stärkeres Gefühl zu dokumentieren. — Jeanne Rowan ist eine Pianistin von nur wenig Eigenart und Temperament. Oder ist ihr nur Chopin fremd? Denn der Vortrag der Wandererphantasie — in der ausgezeichneten Lisztschen Bearbeitung (mit Orchester), die man, wo es nur angeht, dem Klavierstück vorziehen sollte — zeugte von einer sauberen Technik, von einem weichen Anschlag und von Intelligenz. In demselben Konzert ließ sich die sympathische Sopranistin Ellen Forena hören, die aber viel besser noch im Salon wirken muß. — Fridtjof Backer Gröndahl aus Christiana nimmt durch sein energisches, männliches Spiel und durch sein gesundes Empfinden den Hörer bald ein. Das bewies er vor allem in der Wiedergabe der Beethovenschen C-dur Sonate op. 53. Bei diesem jungen Künstler ist zu hoffen, daß sein Persönliches mit der Zeit weit mehr als jetzt hervortreten wird. — Marie Berg lieferte ein Musterbeispiel, wie mit einem originellen Programm zwei erquickliche Stunden geschaffen werden können. Sie gab internationale Volkslieder und Volksweisen zum besten, darunter Indisches, Chinesisches, Arabisches („Begegnung", vielleicht das Urbild des Heineschen Asra) und Hawaisches. Sie sang alles mit vorzüglich geschulter Stimme — etwas metallisch Hartes in der Tongebung störte oftmals — und mit viel Geschmack.

Arno Nadel

Gita Lénárt (Sopran), deren Stimme recht klangvoll, jedoch in der Höhe etwas scharf ist, versteht anmutig vorzutragen. Die Volkslieder, die sie sang, fanden besonders starken Beifall und mußten zum Teil wiederholt werden. — Martin Leeser (Bariton) sollte darauf bedacht sein, seinen Ton nicht so gaumig zu bringen, wenn er als Sänger etwas bedeuten will. Amalie Radwaner-Birnbaum (Violine) und Alexander Neumann (Klavier), die in demselben Konzert mitwirkten, spielten unter anderem die A-dur Sonate von Beethoven mit Wärme. — Robert Forster-Larrinaga, der hier als Klavierbegleiter nicht unbekannt ist, gab einen eigenen Klavierabend, an dem er sich unter vortrefflicher Mitwirkung von Hedwig Schmitz-Schweicker (Gesang) und Ossip Schnirlin (Violine) auch wieder als tüchtiger Begleiter zeigte. — Marta Ohlf (Mezzosopran) besitzt zwar ein kräftiges Organ, jedoch läßt ihr Vortrag noch viel zu wünschen übrig. — Maly von Trützschler (Sopran) gelangen einige Koloraturstellen ausgezeichnet, im übrigen hinterließ ihr Gesang keinen besonderen Eindruck.

Max Vogel

Alessandro Scuri ist der Typus des bloßen Klaviervirtuosen ohne Streben nach individueller Durchdringung seiner Aufgaben. Besonders unreif wirkt an seinem Spiel das hämmernd mechanische Taktieren. Am entwickelungsfähigsten ist sein Piano. — Daß Grete Forst eine Opernsängerin ist, hätte man ihrem indiskreten, auf äußerliche Blendung angelegten Vortrag Brahmsscher Lieder auch angemerkt, wenn sie es nicht angekündigt hätte. Von einem sonst angesehenen Mitglied der Wiener Hofoper durfte man aber die Selbstkritik verlangen, ihr Soubrettentemperament nicht zum modernen Liedstil hinaufzwingen zu wollen. Übrigens

ist die Stimme der Dame an sich groß und in der Mittellage nicht unsympathisch. — Es ist mir unbegreiflich, wie ein Sänger von dem erlesenen Geschmack und der straffen Gesangsdisziplin eines George A. Walter sich eine Partnerin wie Helen Hecker-Yves wählen konnte, um seine Bearbeitungen Bachscher Duette vorzuführen. Der an sich schönen und biegsamen Stimme der Dame mangelt vorläufig noch durchaus die Stetigkeit und Rundung, der Höhe merkt man das gewaltsam Hinaufgepreßte an. Gutes stilistisches Empfinden muß man Frau Hecker zugestehen, aber auch darin ist ihr Herr Walter, der einige der hochinteressanten Ansorgeschen Lieder vortrug, weit überlegen. — Über das Konzert der Sopranistin Anna von Pilgrim verbietet sich ein kritisches Eingehen. Traurig ist es nur, daß ein derartig hilfloser Dilettantismus sich in einem Saale wie der Singakademie ungehindert breit machen darf. Auch die Klavierkompositionen von Josef Weiß sind von peinlichster Tragikomik. Arthur Neisser

Die noch sehr jugendliche Helena Lewyn verfügt über eine glatte Technik, die sie befähigt, Konzerte von Chopin und Saint-Saëns im allgemeinen wirkungsvoll darzustellen. Wäre nur die musikalische Intelligenz durchgereifter! Der große Zug, den die Schubert-Lisztsche Phantasie in C erfordert geht der jungen Dame zurzeit noch völlig ab; mit der technischen Lösung allein ist dieses Werk doch noch lange nicht erschöpft. — Es war interessant, kurz darauf dasselbe Stück — in der Originalfassung — von Afred Hoehn zu hören. In diesem jungen Künstler ist alles noch zu sehr in der Gärung begriffen; er kann sich hinsichtlich der Vertiefung des Vortrags nicht genug tun, doch sei zugestanden, daß die Interpretation der „Hammerklavier"-Sonate einen starken Eindruck hinterließ. Zweifelsohne sind hier schwerwiegende pianistische Qualitäten latent, die bei dem außerordentlichen Ernste des Künstlers künftige Erfolge zeitigen werden. — Recht wirkungsvoll brachte Alexander Heinemann neben Allbekanntem einige Neuigkeiten zu Gehör. Die beiden kleinen Vertonungen Anitas von Hiller-Flensch bekunden ein hübsches Talent, das zarte Stimmungen musikalisch recht gut zu illustrieren vermag, wogegen Heinrich Vollrat Schumacher nicht zu überzeugen imstande war, den textlichen Inhalt mit adäquatem musikalischen Leben erfüllt zu haben. Die Erfindung ist zu unpersönlich und nicht stark genug, um uns glauben zu machen, ihr Niederschlag sei unter dem innersten Zwange zu tönendem Ausdruck gebracht. Darüber konnte auch die Vortragskunst Heinemanns nicht hinwegtäuschen. — Die Darbietungen der Damen Maria Blitar und Vally Friedrich-Höttges können vor ernsthafter Kritik nicht standhalten, vielmehr weist sie die Art ihrer Begabung in den Salon, wenn nach einem „opulenten Mahl" etwas „unterhaltliche" Musik gefordert wird. — J. C. Heyning wird sich verschiedene Unmanieren, so das Zerreißen der Phrasen, ein fortwährendes und meist unangebrachtes Rubato abgewöhnen müssen, ehe er öffentlich auftritt; zudem ist seine Technik nicht einwandfrei. Wie darf man aber auch am Ende der Saison ein fast zum Klischee erstarrtes Programm so poesielos absolvieren! Gustav Kanth

BRESLAU: Im elften Abonnementskonzert führte Dr. Dohrn den „Kinderkreuzzug" von Gabriel Pierné auf. Wenn der Textdichter (Marcel Schwob) nicht gar so sehr mit den geschichtlichen Ereignissen umspränge und das Ganze nicht so auffallend in die sentimental-ekstatische Sphäre hineindrängte, so könnte man sich mit dem Werke des französischen Tonsetzers wohl befreunden, zumal er ein guter Instrumentationskünstler ist. Das Zuviel an Sopran — Alain, Allys, die Mutter, der Sopran im Chor und der Kinderchor singen alle Sopran — fällt schließlich auf die Nerven. Die Aufführung glückte vollkommen. Die Kinderchöre hatten zwei hiesige Schulen gestellt, die Soli wurden von Mientje van Lammen, Emma Bellwidt, Grete Noak, Felix Senius und Hans Hielscher vortrefflich erledigt. — Viel Beifall fanden Marteau, der in dieser Saison dreimal hier gespielt hat, Alfred Wittenberg, der zum Leiter unserer Kammermusikabende ausersehen ist und der Kontrabaßvirtuose Kussewitzky. — Die in zwei Weltteilen gefeierte Frau Schumann-Heink gab hier einen Liederabend, in dem sie zeigte, daß zwar die Stimme vollkommen intakt geblieben, daß aber die Stimmungslyrik nicht ihre eigentliche Domäne ist. Das Dramatische und das Pathetische war das Feld, auf dem sie sich die Lorbeeren mühelos holte. — Vortrefflichen Eindruck machte ein Liederabend von Irmingard Freund-Mott, die einen quellend schönen und gesunden Sopran ins Treffen führte. J. Schink

BUENOS AIRES: Die musikalische Ausbeute des Jahres 1908 ist mehr als bescheiden; ist ja überhaupt unsere Konzertmusik ein trauriges Anhängsel zur großen Oper, in der Hervorragendes geboten wird, die aber durch unerschwingliche Preise sich der Allgemeinheit entzieht. — Catellani gab wieder vier Orchesterkonzerte, aus denen folgende Werke namhaft gemacht seien: Brahms: zweite Symphonie; Wagner: „Meistersinger"-Vorspiel, Ouvertüre zu „Tannhäuser", Elsas Traum, Vorspiel zum dritten Akt von „Lohengrin", Feuerzauber, Isoldes Tod, Karfreitagszauber; Rachmaninoff: zweites Klavierkonzert; Strauß: „Don Juan" und Saint-Saëns: Oratorium „Die Sündflut". Über die Ausführung läßt sich im Hinblick auf die Vorjahre nichts Neues sagen. Mit Wagner, besonders dem späteren, steht der Dirigent immer noch auf gespanntem Fuße; er bringt es fertig, das „Meistersinger"-Vorspiel zu Tode zu hetzen, und vermag nicht, die Bruchstücke aus dem „Ring", „Tristan" und „Parsifal" verständlich hinzustellen. Brahms geriet ihm besser. Mit dem Orchesterteil des Oratoriums konnte man sich zufriedengeben; aber unbegreiflich bleibt es, daß Catellani angesichts eines solchen Stimmenmaterials, dem man die Bezeichnung Chor versagen muß, nicht lieber auf die Aufführung des Werkes verzichtete. Alles in allem sei ihm das Gute, was er bot, voll angerechnet, und besonders bietet sein Fleiß, sein strebendes, persönliche Opfer nicht schreckendes Bemühen einen sympathischen, vorbildlichen Anblick in unserem Musiktreiben. — Recht erfreulich waren wieder Catellani's Quartett-Abende, von denen ein dritter, ganz Beethoven gewidmeter, nicht zustande kam. Am ersten gab es: Mozart, No. 7 in G;

Beethoven, No. 9, op. 59 No. 3; Brahms, op. 51, ein prächtiges und prächtig ausgeführtes Programm. Am zweiten kam er uns modern: Sinigaglia, op. 27, klargegliedert, wohlklingend, wenn auch nicht abgründig; Debussy, op. 10, nicht gegliedert, nicht wohlklingend und auch nicht abgründig; Strauß, Klavierquartett, op. 13. Das Klavier störte hier leider öfter den Gesamteindruck. In diesem Reigen moderner Komponisten siegte unstreitig der Deutsche durch Großzügigkeit und hinreißenden Schwung, während der Franzose nur ein verwundertes Schütteln des Kopfes erntete. — Ernst Drangosch gab wie im Vorjahre zwei Klavier-Abende. Das erste Konzert mit der Brahms-Sonate op. 5 konnte ich leider nicht hören. Im zweiten spielte er Schumann (Phantasie op. 17, Toccata op. 7, drei Novelletten No. 2, 6, 7) und Chopin (Sonate op. 35 und die Scherzi in h- und b-moll). Meine vorjährige Bemerkung, daß er Chopin's Geist in seiner Besonderheit nicht völlig zu beleben verstände, fand ich wieder bestätigt: er nimmt ihn zu virtuos. Bei Schumann war er jedoch wieder auf beherrschender Höhe und befestigte sein errungenes Ansehen als Musiker und Techniker. Er wagte dann ein Konzert mit eigenen Werken. Wir wollen jedoch eine Auseinandersetzung mit ihm als Komponisten noch um ein paar Jährchen hinausschieben und ihm Zeit lassen, sich die Virtuosenmätzchen abzuschreiben und den logischen Aufbau eines Stückes zu lernen. — Der Chor der Deutsch-evangelischen Kirche unter Leitung von Otto Schöler beginnt in die Öffentlichkeit zu treten und gab die ersten Proben seines Könnens mit Gade's „Frühlingsbotschaft".
Hermann Kieslich

DORTMUND: Im letzten Musikvereins-Konzert dirigierte Friedrich Gernsheim sein Chorwerk „Der Nornen Wiegenlied", sowie seine form- und klangschöne B-dur Symphonie (No. 4). Beide Werke fanden warme Aufnahme. Prof. Janssen brachte Mendelssohns „Walpurgisnacht" zu zündender Wiedergabe. Solistisch betätigten sich der hervorragende Baritonist Denys aus Rotterdam und Frl. Funk-Berlin mit gutem Gelingen. — Anläßlich der von C. F. Walcker in der Reinoldikirche erbauten Orgel, die mit ihren 105 klingenden Stimmen und fünf Manualen das drittgrößte Werk Deutschlands ist, fand ein von Direktor Holtschneider arrangiertes dreitägiges Bachfest statt. Eingeleitet wurde es durch einen Vortrag des Privatdozenten Dr. Schweitzer aus Straßburg, der nach einer kurzen biographischen Skizze die musikalische Kunst Bachs für seine und unsere Zeit beleuchtete. Willy Eickemeyer spielte dann mit Begleitung des Dortmunder Streichquartetts das Klavierkonzert in D-dur No. 3, Cahnbley eine Cellosonate und Schulze-Priska die Chaconne aus der d-moll Sonate. Im Einweihungsgottesdienste spielte Holtschneider, in einem Volkskonzerte F. W. Franke aus Köln Bachsche Präludien und Fugen, während Einzelvorträge der Altistin Maria Philippi und des Cellisten Dambois sowie einige a cappella-Chöre das Programm bereicherten. Dann folgte ein Kantatenabend, an dem ein eigens gebildeter Festchor unter solistischer Mitwirkung von Tilly Cahnbley-Hinken, Maria Philippi und der Sänger Kühlborn und Süße vier Bachsche Kantaten unter Holtschneiders Leitung zur Aufführung brachte, und zwar „Sehet, wir gehen hinauf gen Jerusalem", „Du wahrer Gott und Davidssohn", „Nun ist das Heil und die Kraft" und „Wachet auf! ruft uns die Stimme". Letztere bildete den Höhepunkt des Konzertes. Den dritten Tag eröffnete eine Orchester-Matinee im Rathaussaale, die unter Hüttner einen Einblick in die weltliche Musik Bachs bot. Es kamen zur Wiedergabe die schöne D-dur Suite und das Dritte und das Fünfte Brandenburgische Konzert. In letzterem fand der Pianist Wernow reichen Beifall, und das vortreffliche Philharmonische Orchester zeigte sich auf künstlerischer Höhe. Die Cello-Suite in C-dur fand in Dambois einen tüchtigen Interpreten. Ein Orgelkonzert beschloß das Fest. In diesem gaben Sittard-Dresden, Heyse-Frankfurt und Rupp-Straßburg in Werken von Bach, Liszt, Reger und Widor erstaunliche Proben von der Leistungsfähigkeit der neuen Orgel, wie auch von ihrem virtuosen Spiel. In der mit dem Feste verbundenen Tagung des Westfälischen Organistenvereins wurde der Entschluß gefaßt, auch für Deutschland den Normalspieltisch zu erstreben, wie er in England und Frankreich bereits eingeführt ist.
Heinrich Bülle

DRESDEN: Im fünften Hoftheaterkonzert der Serie B fand eine Neuheit, die Symphonie E-dur des Wiener Tonsetzers Franz Schmidt, einen ebenso herzlichen, wie wohl verdienten Erfolg. Der Komponist erbringt damit den Beweis, daß es auch heute noch möglich ist, innerhalb der Grenzen der alten symphonischen Form etwas Neues zu sagen, vorausgesetzt, daß die Erfindung nicht fehlt. Und dieses bei den modernen Orchestervirtuosen so selten gewordene Gut besitzt Schmidt in so reicher Fülle, daß er damit sehr verschwenderisch umgehen kann und es nicht nötig hat, sein Heil in Orchestereffekten zu suchen. Ja, seine Instrumentation weist sogar altertümliche Züge auf, z. B. die ausgiebige Verwendung der Melodietrompete. Herrscht in den ersten drei Sätzen ein Frische vor, die sich bisweilen brahmsische und brucknerische Schattierungen sichert, so entpuppt sich der Komponist im Finale als ein sicherer Kontrapunktiker, der mit der glänzenden Schlußsteigerung sich einen sehr guten Abgang zu schaffen weiß. Unter Adolf Hagens hingebender Leitung spielte die Kapelle das Werk so schön, daß der anwesende Tonsetzer einigen Hervorrufen Folge leisten konnte. Solist des Abends war Wassily Sapellnikoff, der seine hervorragenden pianistischen Eigenschaften in Griegs a-moll Konzert bestens zu entfalten Gelegenheit fand. — Mit Spannung sah man der Uraufführung des neuen Oratoriums „Das tausendjährige Reich" von Albert Fuchs entgegen, der vor zwei Jahren mit seiner geistlichen Tondichtung „Selig" hier einen so starken und unterdessen in zahlreichen anderen Städten bestätigten Erfolg erzielt hatte, daß ihm das nicht geringe Verdienst gebührt, in der kirchlichen Musik neue Bahnen betreten zu haben. Auch diesmal geht Fuchs seine eigenen Wege mit vielem Glück. Er führt uns in einen Dom, wo in der Sylvesternacht des Jahres 999 die Gemeinde versammelt ist, um den Untergang

der Welt zu erwarten, an dessen Eintritt beim Schlusse des ersten christlichen Jahrtausends man damals allgemein glaubte. In der bang harrenden Gemeinde finden sich Vertreter aller erdenklichen Empfindungen und Gefühle zusammen und verleihen diesen gruppenweise in teils ruhigen, teils bewegten Gesängen Ausdruck, während ein Priester (Solobaß) die Versammelten auf das Nahen des großen Augenblicks vorbereitet. Aber als nach dem Verklingen des mitternächtigen Glockenschlages das erwartete Ereignis nicht eintritt, da lösen sich alle Bande frommer Scheu, und es kommt zu einer stürmischen Szene, die sich bis zur Gottesleugnung steigert. Da gebietet eine Frauenstimme (Solosopran) dem Toben Einhalt. Sie weist darauf hin, daß die Prophezeiung mißverstanden sei, daß vor Gott tausend Jahre ein einziger Tag sind und bewirkt die Beruhigung der erregten Gemüter, sodaß das Werk in einem frommen Chor glaubensvoll ausklingt. Zu dieser Handlung, deren Textworte der Verfasser selbst nach biblischen Stellen zusammengefügt hat und die zweifellos ebenso eigenartig wie wirksam ist, hat Fuchs eine Musik geschrieben, die ihn als einen Meister des charakteristischen Ausdrucks zeigt und in Erfindung und Kraft der Stimmung nicht hinter seinem ersten Werke zurücksteht. Unter voller Wahrung der kirchlichen Würde belebt er sein Werk dramatisch, überrascht durch außerordentlich feine instrumentale Einzelheiten und entläßt den Hörer mit einem nachhaltigen Eindruck. Unter des Komponisten eigener Leitung erfuhr das Werk, das etwa eine Stunde dauert, durch die Robert Schumannsche Singakademie und das verstärkte Gewerbehausorchester eine zwar nicht in allen Teilen genügende, aber im ganzen lobenswerte Aufführung. Die beiden Solopartieen wurden durch Eva v. d. Osten und Friedrich Plaschke vorzüglich gesungen. — Unter den Solistenkonzerten der Berichtszeit standen zwei Klavierabende von Wilhelm Backhaus obenan, der sich nicht nur wieder als Meister der Technik erwies, sondern auch, besonders im Beethovenspiel, eine vertiefte Empfindung an den Tag legte. — Bertrand Roth gab in einem ausschließlich Beethovens Sonaten gewidmeten Klavierkonzert neue Beweise seiner auf tiefstes Erfassen des geistigen Inhalts abzielenden hohen Künstlerschaft und führte in seinem Musiksalon eine lange Reihe Kompositionen von Sigfrid Karg-Elert vor, die vielleicht mehr eigenartig bzw. absonderlich als musikalisch schön, aber doch interessant waren. — In Helene Melàr lernte man eine stimmbegabte Mezzosopranistin kennen, der zur Liedersängerin großen Stils zwar noch die persönliche Note fehlt, auf deren Weiterentwicklung man aber Hoffnungen setzen darf. F. A. Geißler

ESSEN: Auch unser Musik-Verein hatte sich des Pierné'schen „Kinder-Kreuzzuges" als eines Kassenoratoriums versichert, und damit einen finanziellen Erfolg erzielt, wie nie zuvor. Der künstlerische lag in der Qualität der Wiedergabe, die unter Prof. Witte bei dem reichen Aufgebot der besten Kräfte in bezug auf Wohllaut kaum einen Wunsch unbefriedigt ließ. An Süßlichkeit stellte dieser Abend in diesem süßen Konzertwinter entschieden den Rekord auf. Stunden herrlichsten Genusses bereitete dagegen ein Liederabend, den Johannes Messchaert im Musikverein gab, und da Beethovens Missa solemnis die Reihe der Musikvereinskonzerte beschloß, so war auch hier für einen erhebenden Ausklang gesorgt. — Der Frauenchor verabschiedet sich mit einem Brahmsabend, der Evangelische Kirchenchor mit der Johannes-Passion. Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Seinem Sonntagspublikum bot das „Museum", ehe es für diesmal die Pforten schloß, noch ein höchst genußreiches Konzert, das Beethovens „Eroica" und die konzertüblichen Fragmente aus „Parsifal" brachte und in seinem künstlerischen wie materiellen Erfolg wieder von dem erneuten Aufschwunge dieser Veranstaltungen zeugte. An den beiden letzten Freitagsabenden erfreute man sich Lilli Lehmanns reifer Gesangskunst, die sich diesmal an Mozart bewährte (u. a. an der exemplarisch schweren Arie „Martern aller Arten") sowie gewählter kammermusikalischer Genüsse, die das Pariser Trio der Herren Cortot, Thibaud und Casals mit Haydn, Schumann und C. Franck spendete. Es verzeichnete glänzenden Erfolg. — Aus dem Programm des zweiten Konzerts des Lehrergesangvereins, dessen trefflicher Männerchor und dessen Dirigent Prof. Fleisch der gewöhnten lebhaften und warmen Teilnahme begegneten, heben wir zwei Neuheiten von Paul Scheinpflug „Die Ulme von Hirsau" und Max Reger „Über die Berge", sowie das abermalige Auftreten des spanischen Violinisten Manén hervor. — Würdig beschlossen die Quartette von Rebner und Hock die Saison, dieses mit einem Haydn-Mendelssohnabend, jenes mit einem Beethovenprogramm. — In dem gesteigerten Andrang der sonstigen Konzertgeber, die sich jetzt eilen, vor nahendem Frühjahr noch zu Worte zu kommen, machten sich einige vokale Erscheinungen besonders geltend: die Liedersängerin Eva K. Lissmann, wohl auch die Damen F. Bornträger und F. Mareck, endlich auch der von Gretchen Dessoff dirigierte Frauenchor, der diesmal besonders rein und feinnüanciert sang und mit H. Hubers fünf von Klavier, Flöte, Horn und Bratsche begleiteten Chören eine sehr wohlgefällige und originelle Novität brachte.

Hans Pfeilschmidt

GENF: Das achte Abonnementskonzert hatte folgendes Programm: Bruchstücke aus „Tannhäuser" und aus den „Meistersingern", sowie die „Faust"-Symphonie von Liszt. Das neunte Abonnementskonzert brachte den trefflichen Pianisten Willy Rehberg, der während 17 Jahren die Konzerte dirigiert hatte. Von seiten des Publikums und des Orchesters auf das herzlichste bewillkommnet, spielte er Brahms' zweites Konzert in B-dur und erzielte mit seiner künstlerischen Vorführung des Werkes langanhaltenden Applaus. An der Spitze des Programmes stand Mendelssohns Ouvertüre „Die Fingalshöhle". Den Schluß bildete die hier zum ersten Male gebotene Neunte Symphonie in d-moll von Bruckner. Im letzten Abonnementskonzert kamen zum Vortrag: Brandenburgisches Konzert in A-dur und die Kantate No. 82 „Ich habe genug" von Bach, Leonoren-Ouvertüre No. 3, Bruchstücke aus der „Walküre". Bernhard Stavenhagen gebührt das größte Lob

für seine eindringliche, hinreißende Direktionstätigkeit, die er während der ganzen Saison entfaltete. — Der Geiger Alexander Sebald gab ein Konzert, in dem er die 24 Capricen für die Violine allein von Paganini sowie Bachs Chaconne vortrug. — Die letzten Kammermusik-Konzerte des Berber-Quartetts und des Pollak-Quartetts fesselten durch ihre klassischen und modernen Darbietungen ein dankbares Publikum. — Das große Konzert, das am 13. März der Gesangverein „Société de Chant du Conservatoire et Chapelle Ketten réunies" unter Mitwirkung zahlreicher Solisten und des Theaterorchesters gab, brachte „La Veillée", lyrische Suite für Chor, Soli und Orchester von E. Jaques-Dalcroze zum Vortrag. Der Leiter des Konzerts, Leopold Ketten, hat, abgesehen von der vortrefflichen Vorbereitung des aufgeführten Werkes, sich auch in der musikalischen Leitung als Meister gezeigt. Die Chöre zeichneten sich durch Frische, gute Rhythmik und hübsche Schattierung aus. Sehr gut waren auch die Solisten, unter denen sich namentlich Nina Jaques-Dalcroze besonders auszeichnete. — In der Kathedral-Kirche fand eine Aufführung des Oratoriums „Béatitudes" von C. Franck statt. Der Chorverein „Société de Chant sacré" unter Leitung von Otto Barblan, sowie die Solisten, das Orchester und unser einheimischer Organist W. Montillet bereiteten den Zuhörern einen hohen künstlerischen Genuß. Prof. H. Kling

HEIDELBERG: Der Bachverein beschloß unter Philipp Wolfrums Leitung mit einer glanzvollen Aufführung des ungekürzten Oratoriums „Elias" — als Zentenarfeier für Mendelssohn — die lange Reihe seiner diesjährigen Konzerte. Die Aufführung fand zweimal statt, jedesmal vor ausverkauftem Hause, das nahezu 3000 Personen faßt. Als Solisten bewährten sich Felix v. Kraus und Adrienne v. Kraus-Osborne, Johanna Dick (Bern) und Alfred Flury (Zürich). Der Bachverein und der mit ihm verbündete Akademische Gesangverein begehen im nächsten Jahre das Fest ihres 25jährigen Bestehens. — Besondere Beachtung verdient das Jubiläumskonzert des „Liederkranzes" (Dirigent: C. Weidt) mit Félicien David's „Wüste" als Hauptwerk. — Die volkstümlichen Konzerte des Städtischen Orchesters (P. Radig) mit fast immer trefflichen Solo-Einschlägen erreichten die stattliche Zahl 12. Karl August Krauß

KÖLN: Im neunten Gürzenichkonzert hörte man in Uraufführung Max Regers „Symphonischen Prolog zu einer Tragödie". Des Tonsetzers bekannte große Vorzüge bewähren sich auch in dieser natürlich ernste und teilweise düstere Stimmungen zum Ausdrucke bringenden Komposition durchaus, und es fehlt nicht an gewissen klanglich schönen Strecken. Letztere bilden aber einen gar knappen Bestandteil des etwa vierzig Minuten spielenden Werks, während dieses im übrigen die Geduld musikalischer Hörer auf eine harte Probe stellt. Man kann direkt von Erfindungsarmut sprechen, und das Wenige, was uns Reger zu sagen hat, befriedigt nicht annähernd die billigerweise bei einem namhaften Tonsetzer an die Lösung der Aufgabe „Prolog zu einer Tragödie" zu stellenden Anforderungen. Daß vielerlei Anklänge an bestbekannte Tonschöpfungen Anderer zu vernehmen sind, soll am wenigsten verdacht sein, aber das kaleidoskopartige Auftauchen und Abreißen einiger bunt durcheinander geschüttelten, an sich zumeist wenig sagenden Themen, die wirre Unruhe des motivischen Gefüges, der absolute Mangel an Einheitlichkeit im ganzen Aufbau des Tonstücks lassen keine Freude an der Arbeit aufkommen. Auch bei den mancherlei jähen Übergängen vom Fortissimo zum zarten Flüstern und umgekehrt, aus einer Stimmung in die andere, steht der eine greifbare Motivierung der Gegensätze und überhaupt eine logische Entwicklung erwartende Hörer immer wieder vor der Frage: „Warum das?" Mit hingebendster Fürsorge hinsichtlich des ganzen ausführenden Apparates und viel beredter Kunst in der Ausgestaltung der einzelnen Partieen des Werks hat Fritz Steinbach für dessen Chancen in Proben und Aufführung das Mögliche getan, aber das Resultat konnte die Mühen nicht lohnen. Einigen wenigen Händen, die sich in Anwesenheit des Komponisten zum Beifall rührten, gebot bald energisches vielseitiges Zischen Ruhe. Sonst brachte der Abend lediglich Brahms: das zweite Klavierkonzert mit Artur Schnabel als sehr erfolgreichem Solisten, die Rhapsodie, mit deren Altpart Margarete Ober sich recht vorteilhaft einführte, Lieder und die zweite Symphonie. Das zehnte Konzert ließ in einer neuen G-dur Symphonie von Ewald Strässer ein in der Erfindung sehr ansprechendes und vornehmes, hinsichtlich der thematischen Durchführung und orchestralen Technik durchaus schätzenswertes Werk erkennen, dem Fritz Steinbach ein feinsinniger Mittler war, und das dem Komponisten einen sehr lebhaften Erfolg brachte. In Schillings' „Glockenliedern" und dem 13. Psalm von Liszt erzielte Ludwig Hess eindringliche Wirkung; Mozarts Bläserserenade No. 10, B-dur, erweckte in trefflicher Ausführung jubelnden Beifall, und weiter bedeckte sich das Gürzenich-Quartett mit Ruhm, indem es Elgars „Introduktion und Allegro" (mit Streichorchester) ausnehmend schön spielte. Paul Hiller

KOPENHAGEN: Wie zu erhoffen war, beherrschte Mendelssohns Name einen großen Teil der Konzerte des Februars. Das Violinkonzert (mehrmals, im „Musikverein" nur technisch befriedigend von Huberman), „Elias", „Walpurgisnacht" usw. wurden aufgeführt. Und sowohl die Palaiskonzerte, die Arbeiterkonzerte und die privaten Vereine huldigten ihm durch musikalische Vorführungen und Vorträge. — Mit Erfolg trat zum erstenmal das Göteborger Orchester unter Stenhammar auf und brachte u. a. eine Symphonie von Sibelius und ein schönes Klavierkonzert des Dirigenten. Von der Mitte des Monats an drängten sich die Konzerte mehr und mehr. Neuauftreten de Künstler, wie Manén und Risler (der prachtvoller wie je spielte), konnten nicht durchschlagen; Tilly Koenen gab es ganz auf, während Ysaye sehr glücklich war. Eine wahre rabies aber erweckte erst Julia Culp, die hier zum erstenmal sang und das Publikum geradezu bezauberte. Namentlich im großen Saal (der kleinere deckte kaum eine gewisse Härte der Stimme) hatte man seine hohe Freude an ihren Mitteln und ihrer

Technik. Ganz unglücklich war das Auftreten von Thyra Larsen (der Münchener Salome) im Konzertsaal. Die Wolfgang-Hansen-Soireen brachten u. a. ein hübsches Trio von Juon, das Gade-Gedächtniskonzert (am 22. Februar) die selten gespielte Symphonie mit Klavier. — Julia Culp konnte sich eines ganz ausnahmsweise glänzenden Erfolges erfreuen. Das eine Mal nach dem anderen füllten, ja überfüllten ihre Liederabende den großen Saal des Palais; die hervorragende Sängerin hat Kopenhagen unbedingt erobert. Gewisse Härten der Stimme und Intonationsfehler schien das Publikum ganz zu übersehen oder zu vergeben, gleichfalls daß der intelligente Vortrag einen Stich ins Primadonnenhafte hat. Erich J. Wolff, von dem schöne Lieder vorgetragen wurden, war ein idealer Begleiter. — Der leider schon seit längerer Zeit kränkelnde Komponist Lange-Müller veranstaltete ein Konzert mit eigenen wertvollen Kompositionen, von denen das geniale Chorstück „Prolog und Epilog" bereits in der „Musik" besprochen worden ist. — Joan Manén besuchte uns wieder, und der Musikverein brachte einen Haydn-Abend: die fast strichlosen „Jahreszeiten" in nicht besonders stilvoller Vorführung. William Behrend

LEIPZIG: Im 21. Gewandhaus-Konzert, das von Max Reger geleitet wurde und, abgesehen von der intermezzoartigen Vorführung der unterhaltsamen F-dur Symphonie von C. Ph. E. Bach, auch ganz auf den Komponistennamen Reger gestellt war, gab es nach der Erstaufführung des op. 108 „Symphonischer Prolog zu einer Tragödie" und mit der Wiederholung von op. 100 „Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Adam Hiller" zwei staunenerregende musikalische Meerbeben, deren ersteres bei vierzig Minuten langer Dauer kostbare Tiefenschätze zutage förderte, sich aber leider mit allzu vielen Unterbrechungen und in dreimaliger Wiederholung von nahezu völlig gleichartigen Vorgängen abspielte, das andere aber aus einer Folge von längeren, die Klangfläche mannigfaltiger verändernden und hier und da auch ein Meerleuchten hervorrufenden Erschütterungen bestand. Max Regers „Symphonischer Prolog", der in der öffentlichen Generalprobe mit einigen demonstrativen Hervorrufen des Autors und im Konzert mit Hochachtungsbezeugungen aufgenommen wurde, interessiert durch wirklich bedeutendes Gedankenmaterial und vorwiegend wirksame Klangfärbung, leidet aber an einer durch allzu viele Ruhepunkte hervorgerufenen Bröckligkeit und an einer durch dreimalige Nebeneinanderstellung von allzu ähnlich verlaufenden Gedankenkomplikationen erzielten Überlänge. Auch in der sechsten Gewandhaus-Kammermusik, die mit einer achtunggebietenden Wiedergabe des Brahmsschen G-dur Streichquintetts op. 111 ausklang, begegnete man dem hier zurzeit allenthalben herumgeisternden Max Reger und konnte sich, nachdem man ihn zuerst im Verein mit Edgar Wollgandt und Julius Klengel das c-moll Trio op. 101 von Brahms etwas schwerfällig-kernhaft interpretieren gehört hatte, am erstmaligen Anhören einer von ihm komponierten und durch ihn und Herrn Wollgandt vorgeführten a-moll Suite op. 103a für Violine und Klavier — und zwar speziell an deren zwei schön-Bachischen Sätzen „Präludium" und „Aria" und zwei gut-Regerschen Sätzen „Burleske" und „Menuet" — erfreuen. — Die Wiederholung eines altvertraut-schönen Ereignisses brachte der Riedel-Verein unter seinem sich wohlbewährenden neuen Dirigenten Richard Hagel mit der Bußtagsaufführung von Beethovens „Missa solemnis", bei der allerdings der Vereinschor und das Gewandhausorchester die zum Teil abnorme Aufgabe vollkommener bewältigten, als das vom Sopran glänzend geführte Solistenquartett der Damen und Herren Erika Wedekind, Agnes Leydhecker, Albert Jungblut und Willy Lüppertz. — Warme Sonnenuntergangsstimmung lag über einer vom Leipziger Männerchor und von der Leipziger Singakademie (350 Singende) unter Gustav Wohlgemuths herzhafter Leitung veranstalteten Mendelssohnfeier, bei der schön erklingende gemischte Chöre und Männerstimmenquartette mit respektablen Orgelvorträgen von Otto Ludwig, einem von Albin Mittelbach gedichteten und gesprochenen sinnigen Prolog und einem entsprechenden Violin-Vortrag von Clara Schmidt-Guthaus untermischt wurden, und die als fröhlichen Ausklang eine sehr beifällig aufgenommene Erstaufführung der jüngst erst durch Albert Kopfermann veröffentlichten [1]) Mendelssohnschen Scherzchöre „Der weise Diogenes" und „Musikantenprügelei" brachte. Die Beteiligung des Publikums war so groß, daß in nächster Zeit eine Wiederholung stattfinden muß. — Friedlich und nur zuletzt von einigen Windstößen durchfurcht, breitete sich das Tönemeer im 12. Philharmonischen Konzert, in dem Hans Winderstein mit seinem Orchester die D-dur Symphonie von Beethoven, „Eine kleine Nachtmusik" von Mozart und „Les Préludes" von Liszt vorführte, und in dem den Klangfluten mit wunderbar gewaltigem Singen die Über-Seefrau Ernestine Schumann-Heink enttauchte und dem begeisterten Publikum das Tonperlengeschmeide der Mozartschen Vitellia-Arie und Schubertsche Liederkorallen darbot. — Und noch manche andere singende Geister wurden vom Spiele der Konzertwellen herzugeführt: der nordisch-spröden Otti Hey, die, Interesse erweckend, mit dem Flügel regenden Künstlerpaare Josef und Maria Pembaur geschwommen kam, folgte die in den klaren und warmen Gesangsfluten des Südens heimische Nereide Marcella Sembrich und entzückte mit ihrer Zauberkunst, und hinter dem etwas geschniegelten Tritonen Oumiroff, der in ein Aquarium — alias einen Salon — hineingehörte, kam der mit einigen glänzenden hohen Tönen paradierende Kammersänger Heinrich Knote. Schließlich nahte sich Ida Isori als etwas verstürmt singende italienische Meerfrau und mit ihr der Komponist Paolo Zitta, der unter klangschön-spielgewandter Beihilfe der geigenden Nixe Melanie Michaelis eine gedanklich zerfließende, aber stimmungsreich-harmonieenwürzige eigene vierteilige Tondichtung „Der Minne-See" und eine diesem opus verwandte Violin- und Klaviersonate op. 59 von Vincent d'Indy erklingen machte. — Der Streichmelodieenvirtuose Richard Grünwald ist um der equili-

[1]) Siehe das Mendelssohn-Heft der „Musik", Jahrgang 8, Heft 9.

bristischen Geschicklichkeit willen, mit der er Mendelssohns Violinkonzert und Sarasate's Faustphantasie transferierte, bewundert worden, und sein stimmfülliger Konzertpartner János Babrik erzielte gewisse Salonwirkungen. — Ein zweites sehr beachtenswertes Geigentalent lernte man in Pálma v. Pászthory kennen, die unter Mitwirkung von Max Reger Sonaten von Bach, Beethoven, Reger und Brahms mit schöner kammermusikalischer Feinheit zum Vortrag brachte, und recht einen Ohrenschmaus für Feinschmecker hatte man wiederum dem Brüsseler Streichquartett zu verdanken, das diesmal zwischen Quartetten in Es-dur von Dittersdorf und in F-dur von Dvořák unter Hinzuziehung des sich auch als Kammermusikspieler bestens bewährenden Meisterspielers Wilhelm Backhaus mit dem g-moll Quartett op. 25 von Brahms aufwartete. — An seinem ersten Klavierabend blieb Wilhelm Backhaus zwar eine tiefere Empfindungsausdeutung der Mondschein-Sonate schuldig, leistete aber in der Wiedergabe der Brahmsschen „Paganini-Variationen", der Beethovenschen „Appassionata" und mehrerer Chopinschen Etüden ganz wunderbar Vollkommenes. — Bei einer vom Verleger Daniel Rahter veranstalteten Sonntagnachmittags-Musikaufführung erklangen u. a. wirksame Lieder von Willy v. Moellendorff, August Enna, Walter Meyrówitz, Alfred Reisenauer, Otto Urbach und Walter Rabl. Arthur Smolian

LONDON: In dem letzten Philharmonischen Konzert wurde ein für die englische Hauptstadt vollständig „neuer" Dirigent, Bruno Walter aus Wien, vorgestellt, der hier einen ausgezeichneten Eindruck machte. Dann ist ein Konzert des Bach-Chores zu erwähnen, in dem eine neue Choral-Ouvertüre zur Aufführung gelangte, die Sir Charles Stanford zum Andenken an Haydn und Tennyson geschrieben hat. — Mehrere Pianisten von Bedeutung haben während der letzten Zeit London einen Besuch abgestattet, unter ihnen Emil Sauer. Er spielte dieses Mal mehrere Chopinsche Kompositionen, und die Kritik lobte an der Ausführung besonders, daß der Künstler nicht in den sentimentalen Ton verfiel, mit dem neuerdings Chopin gewöhnlich gespielt werde. Sehr viel Interesse erregte auch das Konzert des Grafen Heinrich von Wesdehlen, dessen Leistungen viel Anerkennung gefunden haben. Man prophezeit ihm noch größere Erfolge, wenn er einmal gelernt habe, sich beim Spielen etwas mehr zu mäßigen. — Zu erwähnen ist ferner ein Vortrag von Alfred Kalisch über Strauß' „Electra" mit musikalischen Illustrationen von Miß Perceval Allen. Der Vortragende gab der Überzeugung Ausdruck, daß die Musik zu „Electra" einen entschiedenen Fortschritt über „Salome" bedeute, daß aber einige Fehler, die Strauß bei dieser machte, in jener wiederholt seien. a. r.

MOSKAU: Ein denkwürdiges Konzert eröffnete das neue Jahr: Sergei Rachmaninow leitete seine gewaltige Symphonie op. 27 und spielte in vollendeter Weise sein Klavierkonzert op. 18. K. Grigorowitsch trug mit schmelzendem Ton in echt künstlerischer Art das Violinkonzert von Conus vor. Richard Strauß' „Don Juan" unter Em. Kuper bildete den Abschluß des höchst genußreichen Abends. — Die letzten Konzerte der Kaiserlich russischen Musikgesellschaft boten an Uraufführungen: „Die Sirenen" von R. Glière, eine symphonische Dichtung, die durch ihre markige Kraft, plastische Charakteristik und vollendete Orchestrierung dem jungen Tonsetzer verdiente Beachtung schaffen wird. Im achten Konzert wurde S. Wassilenko's „Hexenflug" aus der Taufe gehoben. Die symphonische Dichtung, die zur Unterlage eine bemerkenswerte Stelle aus dem Buche Mereschkowskys „Wiedererstandene Götter" zur Grundlage hat, zeichnet ein klarer Aufbau aus, bei meisterhafter Behandlung des Orchesters, das mit charakteristisch dunklen Farben die Geisterwelt schildert. K. Glazounow's Einleitung zur „Salome" erlebte gleichfalls ihre erfolgreiche Uraufführung. Außerdem gelangten zur Vorführung: Vincent d'Indy's zweite Symphonie, Mendelssohns Italienische Symphonie und seine „Ruy Blas"-Ouvertüre. W. Ssapellnikow spielte das erste Klavierkonzert von Tschaikowsky mit der ihm eigenen Sicherheit und glänzenden Technik. — Die historischen Konzerte haben mit Wagner, Saint-Saëns, Grieg mit der Musik des Westens abgeschlossen und sich zur russischen Musik gewendet. Wir lernten Glinka's Vorläufer kennen: den Italiener Araja, der die erste Oper mit russischem Text im Stil Scarlatti's komponiert hat, Jessaulow, von dem durch Zufall eine Ouvertüre und mehrere geistliche Gesänge im Manuskript erhalten worden sind, die Zeugnis von einer bedeutenden schöpferischen Kraft ablegen. Ferner gelangten von Moussorgsky zwei herrlich klingende Chorgesänge von eigenartigem harmonischen Gefüge zur Aufführung. Im achten Konzert war Borodin mit der ersten Symphonie, Tschaikowsky mit der „Nußknacker"-Suite und seiner Ouvertüre-Phantasie „Romeo und Julia" vertreten. B. Sibor spielte Tschaikowsky's Violinkonzert in meisterhafter Weise. — Die Philharmoniker führte im dritten Konzert Ernst Kunwald (Beethovens Siebente, Mendelssohn, Wagner) an, der große Anerkennung fand. — Eine Reihe von Konzerten wurde dem Andenken Mendelssohns gewidmet. Hervorzuheben sind die Chorvorführungen (a cappella) von Liedern Mendelssohns durch Fabrikarbeiter unter W. A. Bulytschew, der Kurse für systematische Ausbildung zum Chorgesang eingerichtet hat. Die Chöre zeichneten sich durch Reinheit und Präzision aus. — Die Kammermusik-Soireen der Kaiserlich russischen Musikgesellschaft gewinnen an Interesse durch die Mitwirkung von Tonsetzern, die ihre Werke selbst vorführen: S. Rachmaninow spielte seine Sonate op. 28, N. Medtner eine Reihe von neuen Tondichtungen: Sonaten, Märchen, Novelletten, Kompositionen von Eigenart und tief empfundener Eingebung. — Neue Künstlervereinigungen: Der Brahms-Verein mit dem Tonsetzer Pomerantzew an der Spitze. Das erste Konzert gestaltete sich günstig. Der Verein für moderne Musik, von K. Ssaradschew und Wlad. Derschanowsky gegründet, widmete das erste Konzert den französischen Modernen. — Bedeutende Einzelkonzerte: Chopinabend von A. Goldenweiser mit reicher Entfaltung seiner pianistischen Fähigkeiten. Dreimaliges Auf-

treten von Jan Kubelik bei überfülltem Hause. Liederabend von W. Philossophowa mit geschmackvoll aufgestelltem Programm. Marie Olenin-d'Alheim widmete einen Abend N. Medtner, der am Klavier begleitete.

E. von Tideböhl

MÜNCHEN: Nummer sechs und sieben des Meister-Dirigenten-Zyklus wurden von Hans Pfitzner und Karl Panzner geleitet. Pfitzner hat seit seiner hiesigen Tätigkeit als Dirigent sich ungemein weiterentwickelt. Seine Art, den Taktstock zu führen, ist klarer und bestimmter geworden, seine Suggestions- und Ausdrucksfähigkeit gestiegen. Man merkte das gleich bei der den Eingang bildenden Symphonie C-dur von Paul Dukas, aus der er das Bestmögliche herausholte. Dukas arbeitet in diesem Werk mit auffallend greif- und faßbaren Themen, jedoch nur mit dem Resultat, daß man schließlich wünscht, er wäre der den Jungfranzosen sonst eigenen Weise treu geblieben. Denn der Eindruck ist wenig charaktervoll, so nett einzelne Themen, z. B. das zweite des dritten Satzes, anmuten. Sehr viel mehr befriedigten die Kompositionen Pfitzners selbst; er führte seine Ballade für Bariton und großes Orchester „Herr Oluf" und eine geschickte Auswahl seiner Lieder vor, ganz vorzüglich unterstützt von Opernsänger August von Manoff aus Straßburg. Karl Panzner, ein Dirigent voll Verve und Energie, brachte die Ouvertüre zur komisch-romantischen Oper „Der fahrende Schüler" von Edgar Istel zur Erstaufführung. Seinen harmlosen Grundgedanken illustriert das Stück recht hübsch, ohne gerade tiefer zu fesseln, eine Absicht, die dem Komponisten wohl auch fernlag. Vom Orchester mit viel Akkuratesse begleitet, spielte als Solist Ignaz Friedman das Klavierkonzert b-moll von Tschaikowsky mit dem Schwung und der ein wenig rustikanen und wilden Derbheit, die dieser osteuropäischen Musik angemessen sind. — Im zehnten Abonnementskonzert des Konzertvereins unter Ferdinand Löwe kam Siegmund v. Hausegger mit seiner symphonischen Dichtung für großes Orchester „Wieland der Schmied" zu Wort, einem aus ebenso großgeartetem Wollen wie großem Können geborenen Werk, dem nur hie und da etwas mehr Mäßigung in der Instrumentation zu wünschen gewesen wäre; sie ist stellenweise exzessiv stark. Der Beifall war nichtsdestoweniger warm und einmütig, wie es den hervorragenden Qualitäten dieser Tondichtung entsprach. Im gleichen Konzert exekutierte Jacques Thibaud das Mendelssohnsche Violinkonzert mit Temperament und schönem Ton. Der elfte Abend wurde eingeleitet mit einer Novität für München, der Symphonie in E-dur von Hermann Bischoff; auch Bischoff ist von großem Wollen beseelt, wie schon die Erläuterung, die er seiner Symphonie beigab, beweist. Doch konnte ich seine guten Intentionen nicht restlos in seiner Musik verwirklicht finden. Sie enthält formal und thematisch vieles Interessante und Fesselnde, manches jedoch wieder, das nicht auf der Höhe der Erfindung steht, so daß der Gesamteindruck ungleich ausfällt; er wird bis zu einem gewissen Grade auch geschädigt durch die allzu gleichmäßig dicke, da und dort undurchsichtige Instrumentation. Doch erkannte auch in diesem Falle das Publikum, das hier dem Neuen sehr bereitwillig gegenübersteht, die Vorzüge der Musik und das unbezweifelbar hohe Talent des Komponisten rückhaltlos durch seinen Beifall an. Solist war Frédéric Lamond, der in sehr vertiefter Auffassung Brahms' B-dur Konzert op. 83 zu Gehör brachte. — Der letzte Abend der Bläser-Vereinigung des Königlichen Hoforchesters bot wieder ungemein Ausgeglichenes; Beethovens Oktett Es-dur op. 103 für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte bildete den Höhepunkt. Als ganz eminente Pianistin erwies sich Amy Hare, die sich ein schon als physische und Gedächtnisleistung imponierendes Programm — je ein Klavierkonzert von Tschaikowsky, Beethoven und Liszt — gewählt hatte. — Zweier überaus genußreicher Veranstaltungen sei noch gedacht: die Konzert-Gesellschaft für Chorgesang unter Ludwig Heß führte Händels „Messias" auf, der Lehrergesangverein unter Fritz Cortolezis die „Große Totenmesse" von Hector Berlioz. In beiden Konzerten wirkte das Hoforchester mit. Solisten waren bei „Messias" Mientje van Lammen, Adrienne v. Kraus-Osborne, Dr. Römer und Felix v. Kraus, im Requiem Ottfried Hagen (Tenor). Heß verwendete mit wenig Änderungen die Mozartsche Partitur, im übrigen die Chrysandersche Ausgabe, deren Kürzungen leider recht Wertvolles opfern. Im zweiten und dritten Teil nahm Heß selbst wesentliche Umstellungen vor, gegen die keine schwerwiegenden Einwände zu erheben sind. Die Aufführung war sehr sorgfältig vorbereitet und ließ in ihrer Großzügigkeit keinen Wunsch unerfüllt. Unübertrefflich war die Wirkung, die die gewaltigen Chöre der Berlioz'schen „Totenmesse" unter Cortolezis' sicherer und impulsiver Führung ausübten. In diesem Requiem ist höchster Ernst künstlerischen Schaffens und eine in charakteristischer Erfindung unerschöpfliche Phantasie in den Dienst einer der ergreifendsten Ideen des christlich-religiösen Kultes mit solch inbrünstiger Versenkung gestellt, daß bei voller Wahrung der Kirchlichkeit eine dramatische Wucht ohnegleichen erreicht wird.

Dr. Eduard Wahl

PHILADELPHIA: Durch das kolossale Interesse, das hier in dieser Saison infolge der Errichtung eines ständigen Operntheaters und der Konkurrenz zweier großer Operngesellschaften der großen Oper zugewendet wird, ist das an unserem Konzertleben etwas in den Hintergrund gedrängt worden. Dessenungeachtet erfreut sich unser heimisches Orchester, das auch in diesem Jahre unter Leitung von Carl Pohlig steht, trotz der großen Anzahl von 44 Konzerten, die es veranstaltet, eines ungemein regen Besuches. Seine künstlerischen Leistungen stehen jedoch nicht ganz auf der früheren Höhe. Die Programme bieten wenig Neues und lassen gerechtfertigte Wünsche unbefriedigt. Pohlig ist ein sehr guter Dirigent moderner Musik, und wie er uns Wagner, Liszt und die Russen bringt, das verdient volle Anerkennung. Weniger kann man sich schon mit seinem Beethoven befreunden, und Brahms und Schubert behandelt er gar sehr schablonenhaft, als wenn er für sie nichts übrig hätte. Die neue deutsche Produktion wird von ihm gar nicht berücksichtigt, wie denn auch

sonst grobe Unterlassungssünden vorkommen. So haben wir Elgar's neue Symphonie, die in Newyork und anderen Orten Furore macht, hier noch nicht zu Gehör bekommen. Ein Erzieher zur Musik, wie sein Vorgänger war, scheint nun Herr Pohlig nicht zu sein. Welche Mühe hatte doch der unvergeßliche Fritz Scheel, nicht bloß sich ein Orchester, sondern ein Publikum dafür heranzuziehen! Die Symphonieen von Brahms wollte anfangs niemand anhören. Allein Scheel wiederholte sie immer wieder, bis er das Publikum ihnen erobert hatte. Herr Pohlig könnte sich in gleicher Weise um den hier noch so gut wie unbekannten Bruckner und viele andere verdient machen. Allein er zieht es vor, Bekanntes zu wiederholen. Anstatt das Publikum zu sich hinanzuziehen, steigt er lieber auf dessen Geschmacksniveau hinab. Das ist freilich bequemer und für den Moment dankbarer, birgt aber für die Zukunft gar manche Gefahren in sich. Wir hatten nur wenige Novitäten, und diese waren zweifelhaften Wertes. Sgambati's Symphonie in D konnte hier keinen rechten Erfolg erringen. Sie ist tatsächlich ein schwaches Werk, von einer schulmäßigen Trockenheit und einer erzwungenen greisenhaften Lustigkeit. Besser gefielen die italienischen Capriccios Charpentier's und Tschaikowsky's. Jenes würde eine wertvolle Bereicherung des Konzertrepertoires bedeuten, wenn der von Grund aus verfehlte Schlußsatz wegfiele. Das Tschaikowsky'sche Werk gefiel besser, weil es von Anfang bis zum Ende gleich interessant ist. Die bisherigen Konzerte brachten noch die dritte, fünfte und sechste Symphonie von Beethoven, die drei letzten von Tschaikowsky, die „Ländliche Hochzeit" von Goldmark, die bloß in den Mittelsätzen interessante Symphonie von Balakirew und die große in C von Schubert, die Pohlig in 44 Minuten durchpeitschte. Aus diesem und ähnlichen Anlässen hat sich hier eine Kontroverse entsponnen, inwieweit ein Dirigent berechtigt sei, Kürzungen bei der Wiedergabe symphonischer Werke vorzunehmen, bei der sich eine vielfach erheiternde Divergenz der Anschauungen ergab. Mit der früheren Maxime, daß jedem Konzert ein Solist beigesellt werden muß, ist jetzt endlich gebrochen worden, nachdem es sich herausgestellt hat, daß das Publikum auch ohne solche die Orchesterkonzerte füllt. Allein trotz der verringerten Zahl boten nur wenige Solisten heuer einen erfreulichen Genuß. Frau Homer, die bekannte Altistin der Metropolitan-Bühne, sang deutsche Lieder in einer recht undeutschen Weise, und Cécile Chaminade aus Paris, für die eine unerhörte Reklame aufgeboten wurde, bewies, daß sie als Pianistin noch weniger ernst zu nehmen ist denn als Komponistin. Den größten und verdienten Erfolg hatten bisher Emil Sauer, der sein wirklich feines Klavierkonzert hinreißend spielte, und Mischa Elman, den wir vorerst mit dem Bostoner Orchester gehört haben. Er spielte das Brahmskonzert mit überraschender Größe der Auffassung und des Tones. Verdienten Beifall fand auch Dr. Wüllner, der hier das „Hexenlied" von Wildenbruch mit der bekannten Musik von Schillings mächtig vortrug. Er hat uns ein Lieder- und Balladenkonzert in Aussicht gestellt, konnte aber vorläufig sein Wort nicht halten, da Boston und Newyork an seinen Vorträgen sich nicht satthören können. Wer hätte das noch vor fünf Jahren für möglich gehalten, daß ein deutscher Liedersänger hier „Geld machen" könnte? Auch Isadora Duncan, die hier außer der siebenten Symphonie von Beethoven noch eine Unzahl anderer klassischer und romantischer Kompositionen „vertanzte", fand ebenso großen künstlerischen als finanziellen Erfolg. Griechische Kunst und ihre Wiederbelebung — mag sein, allein daß die Griechen, dieses Volk des schönen Ebenmaßes, des *modus in rebus*, sich zwei Stunden lang an den recht einförmigen Duncantänzen ergötzt hätten, erlauben wir uns billig zu bezweifeln.

Dr. Martin Darkow

PRAG: Sehr bewegt war der abgelaufene Berichtsmonat. Im Juristen-Konzert dirigierte Ferdinand Löwe aus Wien die Oberon-Ouvertüre und Beethovens „Fünfte"; Helene Staegemann, die anmutige, sang eine Reihe Männerlieder. Darf das am grünen Holze vorkommen? — Im vierten Philharmonischen Konzert verabschiedete sich zum Leidwesen aller Prager Musikfreunde Artur Bodanzky, der mit Ablauf der Saison nach Mannheim geht, als Konzertdirigent. Eine schwungvolle, bis ins Kleinste ausgefeilte Aufführung der „Neunten" von Beethoven machte den Abschied recht schwer. Felix v. Kraus sang die vier ernsten Gesänge von Brahms und erzielte durch seinen tiefinnerlichen Vortrag eine intensive Wirkung. — Gerhard v. Keußler leitete das Konzert der Prager Musikervereinigung. Die Alceste-Ouvertüre von Gluck, eine Symphonie von Karl Ph. E. Bach und die Dante-Symphonie von Liszt waren der symphonische Teil dieses Konzerts, das dem strebsamen, von den edelsten Absichten beseelten Dirigenten einen vollen Erfolg eintrug. — Die Konservatoristen spielten unter der Leitung ihres Direktors Kaan beherzt und mit Temperament das Variationenwerk „Appalachia" von Frederick Delius. Auch trat an diesem Abend ein junger, vielversprechender Geiger, Karl Thomann, ein Schüler Prof. Lachners, zum erstenmal vor die breite Öffentlichkeit. — Zemanek hat seine zwanzig populären symphonischen Konzerte, deren Programme seinerzeit schon mitgeteilt wurden, unter steigendem Zulauf aller musikalischen Kreise beendet. — Einen eigenartigen Liederabend veranstaltete der Heldentenor unserer Landesbühne Alfred Julius Boruttau unter dem Titel „Das germanische Volkslied". Er hat aus meist schwer zugänglichen Quellen eine Reihe schwedischer, norwegischer, dänischer und altdeutscher Volkslieder ans Tageslicht gezogen, ins Deutsche übersetzt, bearbeitet und gesungen. Eine Leistung, die ihm kaum ein zweiter seiner engeren Fachkollegen nachmachen wird. Der Erfolg dieser teils balladenhaft schwermütigen, teils neckischen und heiteren Volksgesänge, die als „Völkerstimmen in Liedern" in der vom „Kunstwart" herausgegebenen „Hausmusik" erscheinen, war geradezu sensationell. — Einen hübschen Liederabend mit gemischtem Programm gab die heimische Konzertsängerin Therese Lederer-Schiestl. — Eines der schönsten Konzerte war Conrad Ansorges Beethoven-Abend; anregend verlief auch der Klavierabend der Pianistin Ida Reiter-Reich.

— Im Kammermusikverein spielten die Brüsseler und Ernst v. Dohnanyi u. a. das f-moll Quintett von Brahms und zur Feier von Mendelssohns 100. Geburtstag das Rosé-Quartett das Streichquintett A-dur op. 18 und mit Bruno Walter aus Wien das Klaviertrio c-moll (op. 66). — Das Berliner Vokalquartett Eva Leßmann, Agnes Leydhecker, Richard Fischer und Heß van der Wyk sang fein abgetönt mehrere gemischte Chöre von Mendelssohn, doch konnten die Qualitäten der einzelnen Stimmen nicht immer befriedigen. Dr. Ernst Rychnovsky

SCHWERIN i. M.: Nicht umsonst hatte man sich auf die Bekanntschaft des Violinvirtuosen Vecsey besonders gefreut. Die Reinheit der Intonation, Schönheit des Tones, eine phänomenale Technik und eine nicht genug zu lobende Ruhe imponierten bei dem Spiele des jugendlichen Künstlers. — Für die Ausbreitung und Anerkennung seiner Werke wirkte Max Reger erfolgreich in einem eigenen Konzert; er spielte mit Andreas Hofmeier (Eutin) seine großartigen Variationen mit Fuge für zwei Klaviere, op. 86; Frau Fischer-Maretzki gewann mit einer Reihe von Liedern der Lyrik des Künstlers viele Freunde. — Alexander Heinemann-Berlin, den man als Solisten für das diesjährige Mecklenburgische Musikfest gewonnen hat, zeigte angehenden Sängern ein nachahmenswertes Vorbild. — Die Kammermusik erfreute mit dem Es-dur Oktett von Mendelssohn. — Dem Orchesterkonzert, das Siegfried Wagner im Hoftheater dirigierte, konnte Referent leider nicht beiwohnen. Nach den Berichten der hiesigen Tagesblätter ward es zu einem Ereignis, wie man es hier gemeinhin nur selten erlebt. Es wird gesagt, daß das Orchester „seit langen, langen Jahren nicht mehr mit solcher Freudigkeit, solcher Begeisterung und auch solchem Erfolge gespielt hat. Die peinlichst saubere Arbeit, die Frische, die Delikatesse der Ausführung, die berückende Klangschönheit waren geradezu unerhört.“ Fr. Sothmann

STOCKHOLM: Die hiesige Konzertsaison, die jetzt wieder in ihrem höchsten Flor steht, bekommt diesmal ein besonderes Interesse durch eine ungewöhnlich große Anzahl örtlicher Novitäten. Im dritten Symphoniekonzerte des Königl. Theaters wurde außer Sibelius' Orchestergedicht „En saga“ (Ein Märchen) ein Klavierkonzert von dem schwedischen Korrepetitor am Berliner Opernhaus Adolf Wicklund zum erstenmal gespielt. Die Konzertvereinigung Tor Aulin's brachte eine Komposition für Orchester und großen Knabenchor, „Mittwinter“ benannt, sowie ein neues Klavierkonzert (Nr. 2) von Stenhammar. In der Aulinschen Quartettgenossenschaft debütierte Richard Ohlsson, ein junger Stockholmer Komponist, mit einem Streichquartett. Die „Gösta-Berling-Rhapsodie“ Paul Juon's, vom Komponisten mit Aulin und Genossen interpretiert, interessierte weit mehr durch allgemeine kompositorische Vorzüge als durch irgendwelche Beziehungen zu dem bewunderten Dichterwerke Selma Lagerlöf's. Von Dohnányi hörten wir ein schönes Streichquartett (A-dur op. 7) und ein Klavierkonzert (Solist: der Komponist). Ferner gastierten die Brüsseler, Ysaye, Risler, Naval u. a. — Die beiden Chorvereinigungen Stockholms gaben zwei Jubiläumskonzerte, indem Musikföreningen die „Jahreszeiten“, die Philharmonie dagegen „Paulus“ zum Andenken der Meister aufführten. Ansgar Roth

TSINGTAU (KIAUTSCHOU): Die Kapelle des III. Seebataillons (Dirigent: O. K. Wille) ist ihrem seit Jahren verfolgten Grundsatze, unbeirrt durch mangelnde pekuniäre Erfolge, vorzüglich vorbereitete Symphoniekonzerte mit vielseitigen Programmen zu geben, weiter treu geblieben. Im letzten Konzerte der vorigen Spielzeit gelangten zur Aufführung: Bennett's „Najaden“-Ouvertüre, Beethovens Achte, das „Guntram“-Vorspiel von Richard Strauß, Weingartners harmlose Serenade für Streichinstrumente und die bekannte symphonische Suite „Scheherazade“ von Rimsky-Korssakow — ein Programm, dessen einziger Fehler die allzu große Länge ist. Die drei ersten Konzerte der Spielzeit 1908/09 brachten 1. einen glänzend verlaufenen Hector Berlioz-Abend („Korsar“-Ouvertüre, Fest bei Capulet und Liebesszene aus „Romeo und Julia“ und die „Harold“-Symphonie (mit dem talentvollen Geiger Kupfernagel als Vertreter der Solo-Bratsche), 2. die „Tragische Ouvertüre“ von Brahms, Liszts „Tasso“ und die „Leonoren“-Symphonie von Raff, endlich 3. ein geschickt zusammengestelltes, rein klassisches Programm mit Werken von Gluck („Alceste“), Händel (Concerto grosso in F), Bach (Präludium und Fuge mit Choral), Haydn (Quartett), Beethoven (die neuentdeckten „Wiener Tänze)“ und Mozart (Es-dur Symphonie). Auch die Programme der populären Konzerte enthielten manche wertvolle Nummer. — Auch der Verein für Kunst und Wissenschaft erfreute sich bei seinem achten Konzert am 28. August der Unterstützung von O. K. Wille, der mit dem Unterzeichneten die Klarinettensonate in f-moll von Brahms vortrug. Vokalsolist war O. Kittmann, der unter vornehmer, echt künstlerischer Verwendung seines nicht sehr metallreichen, aber außergewöhnlich sympathischen Baritons und mit feinem Stilgefühl Lieder von Schubert und H. Wolf vortrug. Der Versuch, dem hiesigen Publikum das Verständnis für die graziösen Liebeswalzer (op. 52 und 65 in Auswahl) von Brahms zu erschließen, muß leider als gescheitert bezeichnet werden; an der Aufführung beteiligten sich die Damen Schüler und Bökemann, sowie die Herren Meinke und Peters (Vokalquartett), außerdem am Klavier Frau S. Wilhelm und der Unterzeichnete. Den Rahmen des Konzerts bildeten a cappella-Chöre von Schumann und Jensen. — Im neunten Konzert führte der Gemischte Chor mit der Bataillonskapelle unter Leitung des Referenten in der akustisch guten, aber räumlich wenig geeigneten Gouvernementskapelle Cherubini's c-moll Requiem auf. Das allzu düstere Kolorit des ohne Solopartieen komponierten Werkes legte den Wunsch nach einer kleinen Retuschierung nahe; es wurden deshalb das Offertorium und das „Pie Jesu“ einem Soloquartett (Damen Schüler und de Bary, Herren Hammer und Berger) übertragen — wie ich glauben möchte — zum Vorteil der Gesamtwirkung. — Der Gemischte Chor wirkte außerdem zweimal beim Gottesdienste mit. — Der in Ostasien seit Jahren geschätzte polnische Geiger Leopold Premyslav gab am 27. November ein

gut besuchtes Konzert, in dem er als Hauptnummern Mendelssohns Violinkonzert und Beethovens zu Unrecht vernachlässigte G-dur Sonate op. 50 No. 3 zu Gehör brachte. Herr Premyslav verfügt über eine blendende, durchaus solide Technik und einen nicht großen, aber außergewöhnlich schönen Ton. Er fand reichen Beifall, ebenso Anna Bökemann (Alt) mit einer Arie von Bach und den „Brautliedern“ von Cornelius.

Dr. Georg Crusen

WIEN: Max Regers „Symphonischer Prolog zu einer Tragödie“ — neben Glazounow's oberflächlich unterhaltender B-dur Symphonie die einzige Novität im ganzen Zyklus der acht Philharmonischen Konzerte — hat einen niederdrückenden Eindruck gemacht. So unwürdig und ungezogen es einem in manchen Schöpfungen zu ernster, wenn auch kühler Größe aufragenden Künstler gegenüber auch war, diesen Eindruck durch Zischen zu manifestieren und so leichtfertig solch dreiste Ablehnung eines Werkes ist, dessen Probleme durchaus nicht auf der Oberfläche liegen und dessen komplizierte Struktur sich erst bei eingehendem Studium enthüllt, — es wird doch zugegeben werden müssen, daß der „Prolog“ von seinem Tondichter nicht in guter Stunde empfangen worden ist. Schon seiner monströsen Ausdehnung halber: dieses Vorspiel zu einem Drama nimmt die Zeitdauer eines ganzen Aktes in Anspruch. Dazu aber, trotz aller hoheitvollen Weihe des Beginns und des Schlusses, eine thematische Eintönigkeit sondergleichen; in schwerer, undurchsichtiger Orchestrierung wird ein einziges Motiv dreiviertel Stunden lang abgewandelt, in allen möglichen Kombinationen, voll harmonischer Verwegenheiten, — aber gänzlich ohne Kontrastierungen, gleichförmig, schleppend, in forwährenden Steigerungen ohne wirkliche Höhepunkte, immer in gleicher Gewitterstimmung ohne erlösende Entladung. Wieder zeigt es sich, daß Reger große Formen nur dann meistert, wenn er an eine von vorneherein gegebene Architektur gebunden ist, die es erlaubt, die große in viele kleine Formen zu zerlegen. Am schönsten in Variationenwerken, in denen übrigens schon die Wahl eines fremden Themas größere motivische Plastik ermöglicht, als sie seine eigene Thematik hergibt. Daß er ein Meister in kleinen Formen ist, hat er wieder in der bei Rosé aufgeführten und von ihm selbst am Klavier interpretierten Klavierviolinsuite und seinem neuen Trio gezeigt, wenn auch hier gesagt werden muß, daß diese Musik fast durchaus Ornament und kaum jemals psychischer Ausdruck ist. Aber das Präludium der Suite ist in ehernen, fast Bachschen Linien geführt, die Gavotte und die Burleske sind von widerhaarigem, groteskem Humor und das Scherzo des Trios ist von wirklicher Anmut erfüllt, gemächlich graziös in glitzernder Zartheit. Allerdings darf nicht verschwiegen werden, daß Reger die meisten dieser Dinge schon gesagt hat, — zumeist in seinen kurzen „Tagebuch“-Klavierstücken. Aber das verschlägt nicht viel, und ist auch bei seiner unerhörten Fruchtbarkeit schwer anders möglich. — Eine Reihe neuer Chöre im Schubertbund. Fast durchweg unerfreulich. Am frischesten Lafite's „Ich bin ein großer Herre“, wenn auch der vom Text gegebene Gegensatz des Vaganten zu den Seßhaften — das Problem von Leroux' „Vagabund“ im kleinen — in der Musik kaum angedeutet wird. Ein großer Chor des mit einer gewissen Wärme und gewinnender Unbefangenheit begabten Max Egger ist durch den Text unerträglich: „Wolfdietrichs Buße“ ist in jenem entsetzlichen, falschen Balladenton gehalten, unter dessen Wortharnisch man die Jägerwäsche ahnt. Nebenbei aber ganz inkonsequent in der Behandlung des Altsolos, das erst einer handelnden Person in den Mund gelegt wird und das sich dann an der Chorerzählung beteiligt. Wobei übrigens einige stimmungsvolle Momente nicht zu übersehen sind. „An den Mistral“ von Karl Bleyle ist so wenig Nietzscheisch als möglich: schwerfällig, lärmend, in immer gleichem, zu Tode gejagtem Rhythmus, in mancher Orchesteruntermalung geschickt, aber fern von der stählernen Helle und dem entzückten Schwung der schönen Verse des Zarathustradichters. — Zwei anmutende Novitäten Wiener Komponisten, eine in einfachen Linien gehaltene, freundlich anspruchslose Streichersuite von Richard Röhr und wohllautende, von schöner Nachdenklichkeit erfüllte, vielleicht nur ein wenig unplastische Orchestervariationen über ein eigenes Thema von Julius Wachsmann hat das Wiener Tonkünstlerorchester unter Nedbal gebracht, das seine diesjährigen Konzerte mit einer jubelnd aufgenommenen Aufführung von Mahlers vierter Symphonie abgeschlossen hat. — Wenige Tage zuvor hat der Konzertverein mit einer von Löwe sorgsam geleiteten Wiedergabe Mahlers „Fünfte“ zu starkem Eindruck gebracht und kurz nachher mit der Aufführung von Bruckners großartiger sechster Symphonie einen Höhepunkt der Interpretationskunst erreicht. Nicht zu verkennen, daß die Wirkung der symphonischen Kolosse Bruckners, trotz aller Schwächen des Gefüges und aller Einfalt der Technik noch immer im Steigen ist: der Wucht und der Inbrunst seiner Eingebungen kann man sich nicht entziehen. Wogegen sich ein anderes großes und eben so viel gepriesenes als bekämpftes Werk in seiner letzten, von Schalk geleiteten Aufführung im Gesellschaftskonzert in argem Verblassen gezeigt hat: Hector Berlioz' diesmal vollständig wiedergegebene dramatische Symphonie „Romeo und Julia“, in der nur die drei berühmten Orchestersätze (Fest bei Capulet, Liebesszene, Fee Mab) ihre Leuchtkraft behalten haben, Sätze freilich, die in ihren Klangfarben allein eine unverwüstliche schöpferische Genialität zeigen. Und die es bewiesen, daß Berlioz viel mehr als Wagner der eigentliche Ahnherr und Lehrmeister der symphonischen Moderne ist.

Richard Specht

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Am 5. April waren 125 Jahre seit der Geburt von Louis Spohr vergangen. Zur romantischen Schule gehörig, ein Geistesverwandter Schuberts und Mendelssohns, nimmt er in der Musikgeschichte einen unverrückbaren Ehrenplatz ein. Wie er als Violinspieler, urteilt Hans Merian, gegen das hohle Virtuosentum auftrat, das nur mit mechanischer Kunstfertigkeit prunkte, so trat er als Dirigent, Theaterleiter und Komponist dem verdorbenen Zeitgeschmack entgegen. Er suchte an die Stelle der mannigfachen oberflächlichen Unterhaltungsmusik, der Salonstücke und des italienischen Ariengeträllers die ernste Kunst zu setzen; darum wies er immer wieder auf die Klassiker, auf Haydn, Mozart, Beethoven hin und führte ihre Werke, manchmal unter beträchtlichen Kämpfen, dem Publikum vor. Dabei hatte er sich ein unbefangenes Urteil für alle wirklich bedeutsamen neueren Erscheinungen bewahrt. Er war ein ganzer Mann und ein echter deutscher Künstler. Gleich Beethoven dünkte er sich zu gut zu Lakaiendiensten und hat auch den Großen dieser Welt gegenüber stets seine persönliche Würde zu wahren gewußt. Spohr hatte sich zum größten Violinvirtuosen Deutschlands ausgebildet und wurde der Vater des modernen deutschen Violinspiels, der Gründer der deutschen Schule. Seine Konzerte, 15 an der Zahl, stehen bei den Geigern heute noch in hohem Ansehen, ebenso seine berühmte Violinschule. Von seinen einst vielbewunderten Opern taucht „Jessonda“ zuweilen wieder einmal auf. Seine zahlreichen übrigen Schöpfungen (Oratorien, Symphonieen, Ouvertüren, Kirchen- und Kammermusikwerke, Männerchöre, Lieder usw.) geraten immer mehr in Vergessenheit. Von 1822 bis 1857 wirkte Spohr als Hofkapellmeister in Kassel. Einer dort lebenden Urenkelin des Meisters, der Pianistin Ida Wittich, verdanken wir die seltenen Vorlagen für den Bilderteil dieses Heftes, den wir ganz dem Gedächtnis Louis Spohrs gewidmet haben. Wir beginnen mit einem Porträt nach der letzten, im Jahre 1858 erfolgten Aufnahme (Spohr starb am 22. Oktober 1859) und schließen daran vier weitere bildliche Darstellungen aus verschiedenen Lebensaltern. Spohr war in erster Ehe mit der ausgezeichneten Harfenvirtuosin Dorette Scheibler (1787—1834) verheiratet. Über ihr Spiel äußert sich ein zeitgenössischer Beurteiler: „Ihre Vollendung und ihre künstlerische Bildung gewann sie erst in ihrem Vereine mit dem Gatten, der eine Reihe Kompositionen von besonderer Schwierigkeit für sie schrieb und sie dadurch zu der Erfindung und Anwendung von allerlei technischen Hilfsmitteln anreizte, die bis dahin noch kein Harfenspieler gebraucht hatte. So erreichte ihr Spiel eine auf der Harfe noch niemals erhörte, ja, nie für möglich geachtete Deutlichkeit und Sauberkeit, und zugleich beseelte es sich an dem edlen, gefühlvollen Spiele des Gatten, so daß sie für eine im besten Sinne des Wortes vollkommene Virtuosin gelten konnte.“ Den Beschluß bilden: Spohrs Wohnhaus in Kassel, das Arbeitszimmer und der Musiksalon im Hause Spohrs.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.



LOUIS SPOHR
nach der letzten Aufnahme vom Jahre 1858

VIII. 14



LOUIS SPOHR
nach einer Photographie vom Jahre 1853





LOUIS SPOHR

VIII. 14



LOUIS SPOHR



DORETTE SPOHR
geb. Scheidler (1787—1834)

VIII. 14



LOUIS SPOHRS WOHNHAUS IN KASSEL



ARBEITSZIMMER LOUIS SPOHRS



DER MUSIKSAAL IM HAUSE LOUIS SPOHRS

VIII. 14

DIE MUSIK

Die Musik hat eine wunderbare Kraft, in einer unbestimmten Art und Weise die starken Gemütserregungen in uns wieder wachzurufen, die vor längstvergangenen Zeiten gefühlt wurden.

Charles Darwin

VIII. JAHR 1908/1909 HEFT 15

Erstes Maiheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

INHALT

Jean d'Udine

Die Rolle der Gemütsbewegung, des Schaffensdranges und der Eingebung bei der Entstehung eines Kunstwerkes

Ernst Holzer

Ein vergessener schwäbischer Musiker (Johann Christoph Kienlen)

Hermann von Andreae

Beiträge zur Frage eines einheitlichen Klavierunterrichts (Schluß)

Revue der Revueen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

DIE ROLLE DER GEMÜTSBEWEGUNG, DES SCHAFFENSDRANGES UND DER EINGEBUNG BEI DER ENTSTEHUNG EINES KUNSTWERKES

von Jean d'Udine-Paris

Leben heißt Erbeben. Soweit unser Erinnern zurückreichen mag — was sich ihm eingeprägt hat war stets eine Gemütsbewegung, einer jener bedeutungsvollen Augenblicke, in denen der gleichförmige Rhythmus des Alltagslebens plötzlich unterbrochen wird, um einer mehr oder minder lebhaften Gemütsbewegung von längerer oder kürzerer Dauer Platz zu machen.

Nur unsere so verschieden gearteten und so verschieden starken Leidenschaften, nur die sogenannten „Seelenerregungen" — Folgen von plötzlichen Gleichgewichtsstörungen zwischen unserem jeweiligen physiologischen Zustande und seinem Milieu — gestatten uns, unseres eigenen Daseins bewußt zu werden. Je ausgesprochener die Eigenart eines Individuums ist, in desto heftigere Kämpfe und Wechselfälle werden ihn die „Umstände" — im weitesten und eigentlichsten Sinne des Wortes — drängen. Wessen Dasein sich ganz ohne dieses Ringen abspielt, der muß notwendigerweise auf ein Erkennen der ihn umgebenden Dinge verzichten. Die Welt muß ihm fremd bleiben, denn lediglich die durch den Kontakt mit ihr verursachten Freuden und Leiden lassen uns unserer Empfindungsfähigkeit bewußt werden. Ob es sich an der Ofentüre verbrennt oder sich an der Schrankkante eine Beule stößt, ob es das Schaumgefüllsel einer Zuckerrolle schlürft oder über die großen Glasgefäße im Schaufenster der Apotheke in Entzücken gerät — in allen Fällen wird das Kind seiner selbst nur durch die Gleichgewichtsstörungen bewußt, die von Erscheinungen: dem heißen Blech, dem harten Holz, dem süßen Rahm, der grünen oder roten Flüssigkeit, in seinem Organismus verursacht worden sind. Das Kind *erlebt* etwas und wird dadurch gewahr, daß es *lebt*.

In seinem vortrefflichen Buch „*L'homme*" zeigt Ernst Hello, daß der Mensch im Leben nur Beziehungen erfassen kann. Scheinen ihm diese ungereimt oder unterbrochen, so wird sein Erstaunen und sein Gelächter erregt; begreift er ihren Zusammenhang, so wird er ergriffen und weint. Lachen und Weinen sind die beiden mit allen heftigen Wechseln unseres Gemütszustandes unlöslich verknüpften Äußerungen. Unter dem Einfluß bändigender Kultur lernen wir diese krampfhaften Ausbrüche meist ver-

meiden, aber ihre Spur ist unvertilgbar und regt sich bei jeder Lust, bei jedem Leid, die uns widerfahren. Naivere Zeitalter legten sich keinen Zwang an. Die Chronik erzählt, daß die persischen Abgesandten, denen Karl der Große den Schatz seiner Aachener Kapelle zeigte, beim Anblick dieser Wunder der Goldschmiedekunst vom hellen Morgen bis zum späten Abend lachten; anderseits meldet das Rolandslied, daß der selbe männliche und mächtige Monarch bei jeder beunruhigenden Nachricht, bei jeder trüben Erinnerung in Tränen zerfloß.

Lachen und Weinen — das ist unser Dasein. Aber wie verschiedenartig unser Gelächter, wie mannigfaltig unsere Tränen auf den sich folgenden Stufen unserer Entwicklung!

Das einschlafende Kind wird aus seinem Bettchen geholt. „Komm' schnell, wir wollen dir etwas Schönes zeigen!" Und gut eingehüllt wird es zur Gartenpforte getragen. Da sieht es Hunderte von Leuchtkäfern in kaltem, bläulichem Glanz aus Rasen und Beeten funkeln, als wären die Sterne vom Himmel in den Garten herabgesunken.

Es ist Nacht, stille Herbstnacht ... Hoch, hoch oben, ganz klein in der dunklen Unermeßlichkeit, zieht langsam der Mond. Sein Widerschein zersplittert sich am Fuße der steilen Küste in unzählige Flimmer, die wie ein märchenhafter Goldschatz vom unaufhörlichen Spiel der Wellen den dunkel ragenden Felsen zugespült werden. Und von frischer Brise umweht feiert hochgemuten Herzens der Jüngling das geheimnisvolle Fest der Lichtstrahlen und Wogen mit.

Auf dem Gipfel des entwaldeten Hügels bläst schaurig der Nord. Grauer Tag umfließt die kargen Wacholdersträuche, die sich auf dürftigem Graswuchs seltsam winden. Keine Behausung, kein menschliches Wesen, soweit das Auge reicht. Ringsherum nichts als dunkles Nadelholz oder kahle und düstere Kuppen. Vom eisigen Wind durchfröstelt empfindet der Mann in grauenvoller Einsamkeit die Wucht seines sich in nie befriedigtem Streben vollziehenden Geschicks.

So kommentiert die Natur während des ganzen Verlaufs unseres Daseins in anmutigen oder trostlosen, lieblichen oder großartigen Landschaftsbildern die verschiedenen Entwicklungsphasen unseres Seelenlebens. Ein weißer Leuchtturm über dem blauen Meer — und das Bild der Geliebten steht vor uns, mit der wir hoffnungsfroh vom Steindamm aus in die Ferne geblickt haben. Ein Schwan, der ruhig über den kühlen Teich des schneebedeckten Parkes gleitet — und in seiner ganzen bitteren und doch wieder so süßen Wehmut steigt ein bedeutungsvoller Tag unseres Lebens auf, mit seiner lähmenden Entmutigung und der mühevollen Ermannung, die ihr ein Ende bereitet. Und diese Erinnerungen werden nie mehr unserem Gedächtnisse entschwinden.

Hierin besteht der riesengroße Anteil des landschaftlichen Milieus an der Erziehung unseres Empfindungsvermögens. Das Wiederauftauchen jener Stätten, das Erscheinen ihrer unverwischlichen Bilder erweckt jedesmal in uns die Seelenstimmung, aus der seinerzeit die Gemütsbewegung der entscheidenden Stunden unseres Lebens erflossen ist. In diesem Sinne konnte Amiel den oft wiederholten Satz aussprechen: „Jede Landschaft ist ein Seelenzustand".

Diese wunderbaren bleibenden Eindrücke können aber nicht nur durch ein flüchtiges Wiederauftauchen eines Bildes oder durch die kinematographenartige Vision einer verlebten Stunde hervorgebracht werden. Auch unsere Leidenschaften wirken in dieser Richtung, vielleicht minder bestimmt, aber heftiger und unwiderstehlicher. Jede Liebe, jeder Haß wirft uns aus dem Gleichgewichtszustand und prägt uns neue Rhythmen unauslöschlich ein. In seinem schönen Buche über Richard Wagner sagt Lionel Dauriac mit Bezug auf des Meisters Verhältnis zu Mathilde Wesendonk:

„Jenen, die die Unmöglichkeit beklagen, daß der Mensch auf den Höhepunkten seines Daseins länger als auf kurze Augenblicke verweilen kann, möchten wir zu bedenken geben, daß zwischen einer sich besänftigenden Leidenschaft und einer erlöschenden Liebe doch vielleicht ein bestimmter Unterschied besteht. Es gibt ebenso wenig eine ewig verzehrende Leidenschaft, als es eine ewig schmerzhafte Krankheit gibt. Wer dem Wahn einer solchen Ewigkeit verfällt, pflegt seinem Weh durch Selbstmord ein Ende zu bereiten. Nach dem Zeitpunkt der größten Heftigkeit verläuft jede gewaltige Liebesleidenschaft wie eine schwere Krankheit, deren Spuren sich bekanntlich dem Körper unauslöschlich einprägen. Weil wir nicht mehr willenlos unter ihrem Banne stehen, neigen wir zum Glauben, daß sie ganz verschwunden sei. In Wirklichkeit hat sie sich nur in unser tiefstes Inneres herabgesenkt, wo sie nach und nach, unmerklich, die heitere Ruhe alles Ewigen annimmt. Eine spätere, andere Liebe ist durchaus nicht ausgeschlossen: nach Mathilde Wesendonk Cosima von Bülow. Nichtsdestoweniger bleibt der von dem heiß und tief geliebten Wesen hervorgerufene Eindruck unzerstörbar, so unzerstörbar wie die Folgen der damaligen inneren Wiedergeburt, ohne die keine wahre Liebe denkbar ist."

Jeder Empfindung entsprechen eigene Gebärden, die uns nach und nach das eigentliche Wesen des Lebens als Bewegung offenbaren. Von dem jungen, eben eingesegneten Mädchen an, das in kindischem Mystizismus erschauert, bis zum Physiker, der in ruhigem zielbewußten Beharren die Photographie verdeckter Gegenstände oder die drahtlose Telegraphie entdeckt — alle Wesen verbessern im Verlauf ihres Daseins ununterbrochen ihre innere Metrik. Selbst das ereignisloseste Leben enthält mehrere Unterbrechungen des Rhythmus, Quellen unserer Leiden und Freuden, ohne die wir so leblos wären wie die Kiesel, auf die wir treten.

Selbst die reine Geistestätigkeit, scheinbar vollkommen abstrakt, ist von dieser wichtigen Mimik begleitet.

Nie werde ich meine erste Schlußfolgerung vergessen. Ich mochte

3 oder 4 Jahre alt sein und stand am Fenster. Es regnete. Nachdem ich lange das im Zimmer befindliche Bett betrachtet hatte, sagte ich: „Ein Bett, das dient zum Schlafen." Es war mir schon vorher bewußt gewesen, daß ich in meinem kleinen Bette schlief. Aber zum ersten Male wurde ich mir meiner Fähigkeit bewußt, zu verallgemeinern und zu sondern. Vor Freude wie berauscht betrat ich plötzlich eine ganz neue Welt — mit meiner ersten Deduktion erlebte ich eine Wiedergeburt.

Gemütsbewegungen derselben Art erfüllen den Menschen jedesmal, wenn er bisher unbeachtete Beziehungen zwischen den Erscheinungen entdeckt. Das Erbeben des Erfinders oder des Denkers vor der sich entschleiernden Wahrheit ist weder minder lebhaft noch minder tiefgehend als das des Verliebten, der endlich die seine Sinne berückende Gestalt in seine Arme preßt.

Was ist nun ein Künstler anderes als ein Wesen, das für die von den mannigfachsten Gemütsregungen in seinem Innern bewirkten Bewegungen besonders empfindlich ist und überdies den Drang besitzt, diese aufeinanderfolgenden Zustände der Vergessenheit zu entreißen? Indem er jeden einzelnen in unvergänglichem Stoff fixiert, sichert er ihm Dauer und schafft die Möglichkeit, diesen Zustand — eben durch Versenkung in sein Werk — immer wieder herbeizuführen.

Eigentlich ist jedermann fähig, die ihm von Natur und Empfindung gelieferten Rhythmen weiter zu verarbeiten, weil alle Menschen — ja, selbst die Tiere — Einbildungskraft besitzen. Von dem eben erläuterten Standpunkt aus könnte man sogar die Einbildungskraft als die Fähigkeit definieren „neue Rhythmen durch die Kombination früher eingeprägter zu schaffen". Und sowohl der wirkliche Traum (die im Schlafe erscheinenden Bilder), als der wache Traum (das Abirren vom Pfade der Aufeinanderfolge) stellen sich dann als dem künstlerischen Schaffen verwandte Phänomene dar.

In der Tat bringt uns der wache Traum, und manchmal selbst der im Schlafe, Rhythmen, durch die unser seelischer Zustand — d. h. das derzeitige Gleichgewicht unserer Haltung — ebenso stark beeinflußt werden kann als durch Vorkommnisse und Leidenschaften unseres wirklichen Lebens. Dies geht so weit, daß Leute, die ohne Unterlaß von den Gestalten ihrer eigenen Phantasie oder von den Kunstwerken anderer bewegt werden, sich derart an solche vom Irrealen ausgelösten Rhythmen gewöhnen, daß die Ereignisse ihres wirklichen Daseins ihnen ebenfalls von phantastischem Dämmer umhüllt erscheinen und für sie alle Objektivität verlieren. Die von der Realität veranlaßten Rhythmen werden dann ebenso subjektiv wie die sie sonst erfüllenden, lediglich aus der Einbildung entspringenden. Diese Leute haben so lange Träume gelebt, bis ihnen das Leben zum Traum geworden ist.

Äußerst entwickelte Einbildungskraft ist aber weder eine ausreichende, noch selbst eine notwendige Bedingung für den künstlerischen Genius.

Ein Kunstwerk ist — wie schon früher erwähnt — die Kristallisation empfundener oder aus der Einbildung herstammender Rhythmen in unvergänglichem Stoff: Worte einer bestimmten Sprache, Töne, Farben, Holz, Metall, Stein. Wo der Rhythmus nicht ein zweites Leben gewonnen hat, wo er nicht an einem Substrat haftet, in dem er verewigt worden ist, kann von künstlerischem Schaffen nicht die Rede sein. Die bloße Beobachtung oder Ersinnung des Bezauberndsten oder des Tragischesten hat — so lange sie sich nicht in greifbarem Stoff (bildende Künste) oder in meßbarer Bewegung (Poesie, Musik) verkörpert — ebensowenig künstlerischen Wert, als eine ungeheure Menge elektrischer Energie industriellen Wert besitzt, wenn sie nach ihrer Entstehung aus irgendeiner Kraftquelle in den Raum ausstrahlt, statt als Strom aufgefangen zu werden. Damit ein künstlerisches Phänomen vorhanden sei, genügt es nicht, daß der Künstler den Rhythmus empfunden habe, der Liebhaber muß ihn nachempfinden können. Und das diese beiden Bedingungen erfüllende Werk muß ein konkretes Dasein besitzen, aus materiellen Zeichen bestehen, um bei materiellen Wesen annähernd gleiche Seelenerregungen auslösen zu können.

Kaum hat man je so mit Worten gespielt, wie heutzutage. Von einem empfindsamen und auf der Höhe der zeitgenössischen Kultur stehenden Mann, der bei keinem symphonischen Konzert fehlt und häufig Museen besucht, jedoch in seinem ganzen Leben weder zwei Takte komponiert, noch einen Zeichenstift gehandhabt hat, sagen wir: „Wie künstlerisch er beanlagt ist!“ Falsch! Alles, was man zu sagen berechtigt ist, lautet: „Der Mann ist Kunstliebhaber — vielleicht sogar Kunstkenner.“ Richepin wurde eines Tages gefragt, wer, seiner Meinung nach, der größte zeitgenössische Dichter sei. Seine drollige Antwort war: „Einer meiner Bekannten, ein Hauptmann im Ruhestand, der jeden Morgen seinen Kaffee trinkt, sich dann die Pfeife anzündet und in den Garten geht, um vor seinen Rosensträuchern allerlei Hirngespinste zu träumen.“ Richepin kann nur gescherzt haben. Ein Mensch mag noch so phantasievoll und idealistisch sein — so lange er keine Verse macht, ist er kein Dichter. Er liebt die Poesie und empfindet sie. Aber er verewigt nicht innere Zustände in klingendem Stoff und kann daher auf Künstlerschaft keinen Anspruch machen.

Viele Leute, die sich einbilden Bewegungen hervorzubringen, sind kaum imstande, die ihnen von Natur aufgedrungenen nachzuempfinden. Ich habe einen Menschen gekannt, dessen ästhetische Empfänglichkeit

höchst beschränkt war, dem namentlich jeder musikalische Sinn vollkommen abging, und der mir oft ganz ruhig sagte: „Wie schade, daß ich niemals Theorie und Harmonielehre getrieben habe! Ich könnte dann die wundervollen Symphonieen aufschreiben, die ich in mir klingen höre."

Das ist ja der Jammer, daß so viele Leute, denen, wie meinem Bekannten, aller Sinn für Kunst abgeht, Theorie und Harmonielehre studieren! Und — was noch schrecklicher ist — daß sie dann Symphonieen schreiben ... Aber mit dieser Kehrseite des Problems haben wir uns heute nicht zu befassen.

Ich habe auch ein junges Mädchen und ihren Vater gekannt, im übrigen vollkommen normale Menschen und anscheinend von praktischem Verstande, die eine seltsame Gewohnheit angenommen hatten. Sie erfanden Romane oder vielmehr einen einzigen endlosen und, wie das Leben, tendenzlosen Roman. Er wurde nie aufgeschrieben, sondern mündlich immer von den beiden gemeinschaftlich fortgesetzt. Sie kannten die handelnden Personen, hatten ihre Charaktereigentümlichkeiten in Gedanken festgesetzt und unterhielten sich während ihrer täglichen Spaziergänge über die Erlebnisse und das Gebaren dieser erdichteten Wesen. Vollkommen ernst konnte der Vater zur Tochter sagen: „Weißt du schon, Jeanne, daß Paul Leterrier sich demnächst mit Fernande verheiraten wird? Die Eltern haben sie verlobt." Worauf die Tochter wehmütig erwiderte: „Oh, Papa, was wird die arme Luise zu leiden haben! Sie — mit ihrem eifersüchtigen Temperament!"

Die Erfindungen und die psychologischen Analysen dieser beiden Phantasten waren vielleicht ebenso vollendet wie die Balzac's — nichtsdestoweniger waren Vater und Tochter keine Künstler. Nicht einmal im selben geringen Grade wie der erstbeste Schundroman-Lieferant irgendeines Tagblattes, der unmögliche Personen in noch unmöglichere Abenteuer stürzt, der aber zu diesem Zweck die Feder übers Papier gleiten läßt und seinen Hirngespinsten ein Scheinleben gibt, das die „zahlreichen schönen Leserinnen Tränen der Ergriffenheit vergießen läßt."

Meine Roman-Feuilleton-Dilettanten sind nur komischer als andere Dilettanten, sonst nichts. Das Nicht-Produzieren-Wollen und das Nicht-Produzieren-Können ist im Grunde ein und dasselbe. Dem Carolus Dubroquens unseres Anatole France, der sein ganzes Leben lang sein großes Gemälde „da" im Kopfe herumträgt, fehlt die unumgänglichste Eigenschaft des Künstlers: der Drang zum Schaffen, ich möchte sagen: die Wollust des Schaffens. Für einen „Schöpfer" kann es naturgemäß keinen größeren Mangel geben, als Impotenz, wie andererseits Fruchtbarkeit seine Haupttugend sein muß. Natürlich innerhalb gegebener Grenzen — es ist nicht unbedingt notwendig eine ganze Bibliothek zu füllen, wie

Dumas père. Aber so viel steht fest: der „feine Ziseleur“, der in seinem ganzen Leben mühsam ein Dutzend Sonette zusammenleimt, oder während zwanzig Jahren sich nur einige „bis ins kleinste Detail gefeilte“ Klavierstückchen abgerungen hat, ist fast impotent. Sich überleben wollen in seinen Werken, seine Erregungen in unvergänglichen Formen verewigen zu wollen — das sind unerläßliche Bedingungen wirklicher künstlerischer Beanlagung.

Die Strumpfwirkerswitwe an der Straßenecke will durchaus eine unsterbliche Seele besitzen; der Künstler brennt vor Verlangen, seine Gemütsbewegungen nicht untergehen zu lassen. Und das Sehnen Beider stammt wahrscheinlich aus derselben allgemeinen, tief eingewurzelten Scheu vor dem Nicht-Sein, in einem angeborenen Bedürfnis, das sowohl der Gattung wie dem Gedanken Fortdauer sichert. Jeder Ehrliche, der die Palette gehalten oder die fünflinigen Zeilen mit Notenköpfen bedeckt hat, muß eingestehen, daß er — mindestens die ersten Male — mit der festen Hoffnung ans Werk gegangen ist, von einer weihevollen oder schmerzlichen Stunde seines Daseins ein ewiges Gedächtnis zu hinterlassen.

Es erklärt sich jetzt, warum ich behaupten durfte, daß schöpferische Einbildungskraft für den Künstler weder eine genügende, noch selbst eine notwendige Eigenschaft sei. Das sicherste Mittel, ein Meisterwerk zu liefern, ist keinesfalls die Ersinnung außerordentlichster Schicksalswechsel, unwahrscheinlichster Gewissenskonflikte, nie dagewesener Kombinationen von Tönen, Linien oder Farben, sondern einfach das dem Leben Abgelauschte mit fiebernder Hand gewissenhaft aufzuzeichnen. Was für Wunderwerke sind von sonst nicht zu den Hervorragendsten gehörenden Künstlern in jenen Stunden geschaffen worden, wo sie, unter der Einwirkung einer starken Erregung, sich begnügt haben, mit äußerster Treue den Rhythmus wiederzugeben, den Schmerz oder Leidenschaft ihrem Herzen eingeprägt hatte.

Wir werden später sehen, daß das Allerwesentlichste am Kunstwerk Stil ist, dieser vornehmlichste Ausdruck der Persönlichkeit seines Urhebers. Ich darf daher den Einwand zurückweisen, als ob ich die Photographie der Natur, die unmittelbare Wiedergabe des Phänomens, als Kunstwerk ansähe. Die Meinungen des konsequenten Rationalismus über diesen Punkt mögen hier unbesprochen bleiben; was ich festzustellen wünsche, ist nur, daß die von mir gepriesene Nachahmung sich auf die Haltung des Individuums angesichts des Phänomens und nicht auf das Phänomen als solches bezieht. Sonst dürfte ich ja von einer der Künste — der Musik — überhaupt nicht reden. Wenn ein Sonnenuntergang oder die Vaterliebe einen Komponisten zu einer Symphonie begeistert, so gibt seine Musik natürlich nicht eine Kopie der Sonne oder der natürlichen Auf-

opferungsfähigkeit, sondern die Transkription — und die getreueste wird die wirksamste sein — des durch dieses Naturschauspiel oder durch dieses Gefühl im Künstler erregten Rhythmus.[1])

Der leitende Grundsatz bei der Beurteilung von Kunstwerken ist und bleibt, daß ihr Wert von der Innigkeit ihres Zusammenhanges mit dem Leben abhängt. Von jedem anderen Ausgangspunkt muß der Weg von Irrtum zu Irrtum führen. Nur aus dem Leben selbst können Rhythmen entstammen, deren Elemente in bezug auf Dauer, Kraft und Form in jenen geheimnisvollen Wechselbeziehungen stehen, die ihnen die Macht zu bewegen verleihen. Und nur der unter dem Einfluß einer tiefen Ergriffenheit geformte Stoff kann den Zustand, dem er seine Gestaltung verdankt, wieder suggerieren und wieder Erregung hervorrufen.

Die früher erwähnte Wollust des Schaffens kann bei Menschen zu solcher Übermacht gelangen, daß sie Selbstzweck wird. Sie kümmert sich dann nicht mehr darum, ob Spuren von ihrem Walten bleiben; die Absicht, das Andenken an eine befruchtende Erregung zu verewigen, fällt weg. Auch in solchem Falle veräußerlicht der Künstler einen inneren Rhythmus, aber es geschieht nicht in unvergänglichem Stoff, er unterläßt es, durch Ausmerzung alles Überflüssigen und durch Verbesserung des Bleibenden dem Werke festere, unzweideutigere Umrisse zu verleihen.

Die Ergebnisse solches flüchtigen und blendenden Schaffens nennen wir: Improvisationen. Es gibt solche in allen Zweigen der Kunst, selbst in solchen, die, wie Bildhauerei und Malerei, auf dauernden und greifbaren Stoff angewiesen sind. Was sind Skizzen anderes, als wirkungsvolle, aber unvollständige Fixierungen flüchtiger Augenblicke, in denen der von einer geschauten oder vorgestellten Landschaft, einem Antlitz, einer Gestalt, einer Farbenstimmung gepackte Künstler schnell zum Papier oder zum Wachsklumpen griff, um das Wesentlichste der Erscheinung festzuhalten? Aus dieser wie im Fieber angefertigten Skizze wird vielleicht nie eine Statue oder ein Bild werden, der Künstler hat sie um ihrer selbst willen geschaffen, im unwiderstehlichen Drang, die unfaßbaren Beziehungen zwischen der optischen Sinnesempfindung und der von ihr verursachten Seelenstimmung mit Händen zu greifen, ohne die entfernteste Absicht,

---

[1]) Auch Einwürfe, die sich auf rein dekorative Kunst oder absolute Musik beziehen wollten, müßte ich als unberechtigt zurückweisen. Es ist leicht einzusehen, daß eine Chaconne, ein Maßwerk, eine Buchleiste ebenfalls nichts anderes, als Transkriptionen von Bewegungen sind. Wenn diese auch nicht unmittelbar vom Leben inspiriert wurden, so verdanken sie ihre Entstehung doch zum mindesten der Kombination früher eingeprägter Erregungsrhythmen und setzen bei ihren Urhebern dieselbe allgemeine Feinfühligkeit voraus, die zur Schöpfung einer Oper oder eines großen historischen Gemäldes gehört.

seine Erregung auf andere übertragen zu wollen. Muß es nicht deshalb als unsinnige Modetorheit erscheinen, solche Werke, deren Hauptwert mehr in der Art ihres Entstehens als in ihrem Inhalt liegt, lange nachher öffentlich auszustellen?

Damit soll der von Skizzen ausgehende tiefe Zauber keineswegs geleugnet werden. Die plötzliche Wandlung eines erregenden Rhythmus in bestimmten und meßbaren Stoff hat unbedingt etwas magisch Anziehendes. Durch die Schnelligkeit der Ausführung wird der Schein erweckt, als gäbe es gar keine mittleren Zustände zwischen dem ersten Erbeben des Künstlers und seinem Werk; das letztere scheint direkt, ohne jeden Kraftverlust aus dem ersteren hervorzugehen. Weil unmittelbares Abbild, erscheint die Improvisation beseeltes Abbild des Lebens. Hieran mag es liegen, daß selbst in akademischen Traditionen erstarrte Maler und Bildhauer oftmals ergreifende Skizzen liefern. Aber nur ein sehr großes, d. h. ein sehr menschliches Genie ist imstande, einem Werke, das in langer, geduldiger und mühevoller Arbeit entstand, die Unmittelbarkeit und die Leidenschaftlichkeit zu wahren, denen die Skizzen ihren großen Reiz verdanken.

Es gibt sogar eine Kunst — die japanische —, deren Hauptreiz eben darin liegt, daß sie den Eindruck des Improvisierten macht. Betrachtet man diese außerordentlichen Aquarelle, diese wunderbaren Netzké, die mit einem Dutzend Strichen des Pinsels oder der Radiernadel eine ganze Landschaft oder ein Lebewesen wiedergeben, so ist man geneigt, zu vergessen, daß es nicht die Aufgabe wahrer Kunst sein kann, derartige sich heftig aufdrängende, aber doch nur oberflächliche Eindrücke hervorzubringen. Man nimmt dann an, daß die Macht der bildenden Künste weniger auf der Tiefe der durch das Werk verursachten Erregung, als auf dem Verhältnis — oder vielmehr Mißverhältnis — zwischen dieser Erregung und den vom Künstler angewandten stofflichen Mitteln beruht. Kann man diese Annahme ohne weiteres als falsch abweisen? Ist es aber nicht gefährlich und hirnverbrannt, Unmeßbares — die in einem Kunstwerk verkörperte Summe seelischer Erregung — überhaupt messen zu wollen? Zugunsten des Impressionismus, dieser bewußten Anwendung der malerischen Improvisation, kann man geltend machen, daß überall, wo ein Stück Natur mit vollkommener Aufrichtigkeit unmittelbar wiedergegeben wird, die ganze Natur sich restlos darstellt. Der eucharistische Mythos ist recht eigentlich ein ästhetischer Mythos: Wie der Erlöser ganz und ungeteilt, mit Körper, Blut, Seele und Göttlichkeit in jeder Hostie und in jedem Brocken einer Hostie steckt, so ist das ganze Sein mit seinem Freud und Leid, seiner ewigen Fortentwicklung und seiner enttäuschenden Hinfälligkeit in jedem Werke, ja in jedem Teile des Werkes eines genialen Künstlers enthalten, vom Bruch-

stücke eines Phidiasschen Faltenwurfes bis zum Blatt eines japanischen Schwertgriffs, auf dem ein Schilfrohr von einigen Regentropfen gebeugt wird.

Bei den Künsten, die uns mittels Klängen bewegen — der Musik, der Poesie, der Redekunst —, zeigt die Improvisation besonders deutlich ihren Doppelcharakter fast vollkommener Plötzlichkeit und unaufhaltsamer Vergänglichkeit. Dafür aber erreicht sie den höchsten Grad des Reizes und der Wirksamkeit. Es ist hier nicht allein von dem etwas kindischen Vergnügen die Rede, das selbst kluge und überlegene Menschen an der rein sportlichen Seite des Vorganges haben. Wir empfinden mehr Genuß an einer Stegreifrede, als an einer wohl vorbereiteten. (Dichter improvisieren nur mehr bei den dem Urzustand näheren Völkern, und es ist zu bezweifeln, daß sie Meisterwerke liefern.) Aber unsere Bewunderung gilt allzuoft nur der Fertigkeit, mit der der Redner richtige und wohlklingende Sätze zu fügen versteht. Die Gefahr des Improvisators, die Wahl der Worte oder ihre richtige Aneinanderreihung zu verfehlen, fesselt uns mehr, als der Sinn seiner Rede. Der Hörer — man könnte fast sagen: der Durchschnittshörer, — der nachher berichtet: „Ich habe nicht recht verstanden, was der Mann eigentlich will, aber er spricht ausgezeichnet", hat genau die Spannung empfunden, die Zirkusbesucher angesichts eines Seiltänzers erfüllt, der jeden Augenblick in Gefahr schwebt, sich den Hals zu brechen. Beruht nicht der Ruhm so manches Redners mehr auf seiner Fähigkeit, die Menge durch sprudelnde Wortfülle zu verblüffen, als auf der Folgerichtigkeit seines Gedankenganges und der Aufrichtigkeit seines Pathos?

Aber außer diesem Zauber niederer Ordnung, den die bloße Virtuosität als solche ausübt, besitzt die rednerische Improvisation ganz wie die in den bildenden Künsten den Vorzug, der unmittelbar und plötzlich hervorbrechende Ausdruck künstlerischer Erregung zu sein. Nie wird ein Redner, dessen Perioden in der Studierstube gefeilt worden sind — selbst wenn er sie der Hörerschaft mit vollendetster Vortragskunst vorführt —, so wirken, wie einer, der seine Ideen — wenn auch in anfechtbarer Form — in statu nascendi mit Schwung und Aufrichtigkeit verkündet, die widerspenstigen Worte im Feuer der Begeisterung aneinanderschweißt und mit der Wucht der Überzeugung zusammenschmiedet. Welch kleinliches Schauspiel bieten so viele Redner, die ruhig vor ihrem Publikum, hinter dem Glase Wasser sitzend, mit wohlvorbereiteter Pointierung sorgsam gedrechselte, farblose „Anträge" von einem Blatt Papier ablesen! Wie matt muß das Herz in ihrer Brust pochen! Sonst würden sie die beschriebenen Blätter fortschleudern, die sich zwischen sie und die zu überzeugende und zu begeisternde Hörerschaft drängen, und wie in orgiastischer Begeisterung ihre vor Ergriffenheit bebende Seele den Horchenden offenbaren — unbekümmert darum, ob belanglose Formfehler bekrittelt werden können.

Woher mag es nur kommen, daß unsere zeitgenössischen Musiker sich von der Angst, harmonische Fehler zu begehen oder unoriginell zu erscheinen, so lähmen lassen, daß sie sich — bis auf ganz einzelne Ausnahmen — zu improvisieren scheuen? Sie bringen sich dadurch um den unvergleichlichen Genuß, die sie umspülende Atmosphäre als Herr und Gebieter zu zwingen, die geheimnisvollsten Schwingungen ihres Herzens, die unmerklichsten Spannungen ihres Organismus in melodischen Wellen wiederzugeben. Willkürlich über den Raum verfügen! — wie kann man sich durch falsch angebrachte Vorsicht diese Eroberer-Genugtuung versagen? Ohne Eigensucht, ohne irgendwelche Beeinträchtigung anderer, in solch hohem Bewußtsein schwelgen zu können! — und es aus einer aus Eitelkeit stammenden Schüchternheit zu unterlassen: unbegreiflich! Ich sprach früher von der Wollust des Schaffens, des in dauerhaftem Stoff Verewigens unserer flüchtigsten inneren Rhythmen. Dem wirklichen Künstler, dem, der unablässig im höchsten Grade lebt, ohne Aufhören von allem, was ihn umgibt, zum Beben gebracht wird, wie das Espenblatt vom Windhauch, dem genügt selbst diese Wollust nicht. Im Vertrauen auf die Unversieglichkeit seines Geistes, auf die Unbegrenztheit seines Begehrens muß er sich vergeuden. Das achtlose Verstreuen eines unerschöpflichen, weil sich immer erneuernden Schatzes ist: die Improvisation. In scharfen und heftigen Worten geißelt Savonarola die Üppigkeit der Florentiner; des alten Hokusaï unermüdlicher Pinsel fliegt über Blätter, die der nächste Windstoß forttragen wird; Liszt, der Fürstbischof der Musik, der Schwert und Rauchfaß gleich gut zu schwingen versteht, läßt über seine Schüler in Weimar einen Strom von Harmonieen niederbrausen.

Aber, ach! ebensowenig wie die anderen Arten künstlerischen Schaffens entgeht die Improvisation den Unvollkommenheiten alles Menschlichen. Sie ist spurlosem Untergang geweiht; denn die phonographische Aufnahme einer improvisierten Melodie oder einer Stegreifrede ist nur das Ergebnis der aussichtslosen Bemühung, Unfixierbares zu fixieren. Werden solche Aufnahmen unverbessert außerhalb der überhitzten Atmosphäre wiedergegeben, die sie seinerzeit ausbrüten half, so verhindern ihre unvermeidlichen Fehler alle künstlerische Wirkung. Aber es ist unmöglich, diese Fehler auszumerzen, sie sind zu sehr mit der ganzen Struktur des Werkes verwachsen. Um einen kleinen Auswuchs zu beseitigen, müßte allzu oft ein ganzes Glied geopfert werden. Anderseits ist wohl zu beachten, daß die Plötzlichkeit der Improvisation doch nur ein Schein ist. Wenn auch mit wunderbarer Schnelligkeit arbeitend, ist doch der ganze Übertragungs-Mechanismus zur Tätigkeit gelangt, der eine innere geheimnisvolle Regung des Künstlers in ein musikalisches oder malerisches Werk umwandelt, und all sein Räderwerk hat mitgespielt. Die Geschwindigkeit des Lichts

erscheint uns auch nur darum unendlich groß, weil sie unsere Vorstellungskraft übersteigt. Es dauert aber immerhin acht Minuten, bis ein Sonnenstrahl zur Erde gelangt. Die innere Ergriffenheit eines Musikers mag sich noch so schnell in Schallwellen umsetzen, diese Umwandlung erfolgt doch weder augenblicklich, noch — im strengen Sinne des Wortes — ohne alle Vorbereitung. Selbst im Augenblick hinreißendster Leidenschaft wird der begabteste Künstler keine ausdrucksvollen Harmonieen erklingen lassen können, wenn er nicht vorher seine schöpferischen Fähigkeiten durch lange Zeit geschult hat. Man muß improvisieren lernen, oder mindestens sich selber lehren, so wie man schreiben, komponieren, malen lernen muß. Der Organist, der, von schöpferischer Begeisterung gepackt, auf seinen Manualen herumarbeitet und seine Pedale tritt, verrichtet eine Gehirnarbeit, die durchaus nicht minder umfassend ist, wie die des gemütsruhigen Professors des Kontrapunkts, der bedächtig an seinem Schreibtisch eine vierstimmige Fuge zusammenstellt. Der Improvisator ist, wie jeder andere Künstler, ein Umwandler innerer Erregungen, und die bei der Entstehung seiner Schöpfungen wirkenden Faktoren sind weder minder zahlreich, noch minder zwingenden Notwendigkeiten unterworfen, als es bei der Entstehung wohldurchdachter Werke der Fall. Der ganze Unterschied liegt in der Schnelligkeit ihrer Aufeinanderfolge.

Es ist daher für den Psychologen nicht nötig, die Entstehung der Improvisation gesondert zu studieren. Sie ist genau dieselbe, wie die jeden anderen Kunstwerkes. Wenn ich trotzdem besonders auf diese Art Verkörperung innerer Rhythmen hingewiesen habe, so geschah es, weil hier deutlicher als sonst die eigenartige Wallung zu beobachten ist, die jedes wirklich künstlerische Schaffen begleitet: die Eingebung.

Was ist Eingebung? Hielte ich sie für die Ursache des Schaffensdranges, dann — ich muß es gestehen — schlösse ich mich der Meinung der Gläubigen an, die sie im buchstäblichen Sinne für eine Gabe von oben, für einen göttlichen Hauch ansehen, durch den der Künstler unwiderstehlich getrieben wird, als erwählter Verkünder Ideen überirdischen Ursprungs Ausdruck zu geben. Weit entfernt von dieser mystischen Deutung, scheint es mir richtiger, die Eingebung des Künstlers nicht als die Ursache, sondern als eine Folgeerscheinung aufzufassen.

Betrachten wir spielende Kinder. Wie oft bleiben sie unlustig, unfähig zur Freude. Interesselos tauschen sie die verschiedensten Projekte aus, ersinnen ganz verzwickte Spielregeln, kommen bei ihrer Anwendung zu keinem Ergebnis, werden verwirrt, zanken und langweilen sich. Ein andermal aber sind sie vom brennenden Wunsch, etwas zu vollführen, beseelt; sofort verstehen sie sich, kennen, ohne lange beratschlagt zu haben, alle Regeln des Spiels und, da sie geschickt, behend, für die auszuführenden

Bewegungen vorgeschult sind, kommen sie sofort zur vollsten Tätigkeit. Ihre Gesichter strahlen, sie sind begeistert. Zwingt man sie ihr Spiel zu unterbrechen, so dauert es einige Zeit, bis sie die sie wieder umfangende Wirklichkeit begreifen. Zu verschieden war der Rhythmus ihres ganzen Wesens in der eingebildeten Welt des Spiels von dem, den sie wieder aufzunehmen gezwungen sind.

Ist dies nicht — wenn auch auf weit bescheidenerem Gebiete — ein vollkommenes Abbild, mehr noch: das Wesen selbst der Eingebung? Dieselben Kinder, die früher aus Aufregung nicht zur Organisation ihres Spieles gekommen sind, sind diesmal aufgeregt, weil es ihnen gelungen ist, nach Wunsch zu spielen. Nicht weil der Künstler die Eingebung fühlt, empfindet er den Drang zu Tätigkeit und freudigem Schaffen; sondern als empfindender Mensch erregt und als Künstler den Willen besitzend, diese Erregung zu verkörpern, veranlaßt ihn dieser heiße Drang, die Umwandlung zu beginnen, die er dank seiner früher erworbenen Schulung und seinen schöpferischen Fähigkeiten zu Ende führen kann. Allen Menschen werden Eingebungen zuteil; jeder hat, mindestens in einem Augenblick seines Lebens, den wonnevollen Rausch gekannt, einer tiefen Empfindung Ausdruck zu geben, und sollte es auch nur in einem gestammelten Liebesgeständnis gewesen sein. Aber die köstliche Flamme leuchtet nur für einen Augenblick auf, um gleich zu verlöschen, und wir bleiben trauriger und verlassener zurück, als wir uns vorher fühlten.

Kann man denn wirklich annehmen, daß bei einem Michelangelo oder einem Beethoven der „Hauch von oben“ ununterbrochen geheimnisvoll befruchtend geweht habe, bis die Sixtinische Kapelle oder die Neunte fertig war? Ist es nicht wahrscheinlicher, daß diese Meister in vollster Freiheit und Selbstbestimmung die Flamme der Erregung in sich wachzuhalten verstanden haben, daß ihr Wunsch, sich zu verewigen, von einer Heftigkeit war, deren Glut anderen Sterblichen versagt ist, und daß sie im Vollbesitz aller Mittel diesen Wunsch durch die geduldige und anhaltende Anwendung früher erworbener Kunstfertigkeit zur Erfüllung bringen konnten?

Wenn wir von einer schmerzlichen oder freudigen Gemütsbewegung erfaßt werden und in der Absicht sie festzuhalten zur Feder greifen, so entstehen in der Aufregung des Augenblicks die ersten Verse so schnell, daß wir sie für „eingegeben“ halten können. Und sie sind es auch, ihre Anfertigung ist es, die uns während einiger Minuten in wohltuender Überreizung erhalten hat. Aber schon fehlt uns ein Reim, wir stocken bei einer Zäsur, wir überlegen die dem Satz zu gebende Wendung. Unser Wille erlahmt, unsere Begeisterung verraucht, und schmählich besiegt von der Unzulänglichkeit unseres Könnens und Wollens, müssen wir darauf ver-

zichten einen Zustand zu verewigen, dessen Rhythmus allzuschnell verklang, um von uns in seiner ursprünglichen Eigentümlichkeit festgehalten zu werden. Anders Victor Hugo: Er steigt zuversichtlich, ruhig und stark auf seine verglaste Terrasse in Jersey. In allgemeinen Umrissen schwebt ihm der Gedanke vor, den er heute ausführen will; gelassen nimmt er die Feder und beginnt sein Tagewerk. Automatisch fügt sich Zeile an Zeile, denn durch stete Übung ist das Versemachen zur Gewohnheit geworden. Aber nach wenigen Strophen wird der Dichter vom Taumel des Schaffens erfaßt und mitgerissen, er vergißt seine Absichten, seine bevorzugten prosodischen und syntaktischen Manieren, der Kopf schwindelt ihm im stolzen Bewußtsein seiner Kraft und Erhabenheit, er begeistert und verewigt sich in aller Freiheit, in bewußter Absicht ... Allen großen Meistern geht es so, und Fromentin zeigt uns mit vollem Recht Rubens, wie er sich jeden Nachmittag ruhigen und stolzen Sinnes in diese fruchtbare Ergriffenheit versetzt, indem er sich an Formen und Farben berauscht und dann nach Tagesablauf „sich die Hände wäscht und ein Pferd satteln läßt, und nicht mehr daran denkt".

Die Erkenntnis des eigentlichen Wesens der Eingebung ist demnach für den Künstler, ja selbst für den Ästhetiker von geringem Wert. Sie ist im Grunde nur eine Begleiterscheinung künstlerischen Schaffens. Die Trägen, die Schüchternen, die Leistungsunfähigen schreiben ihre Sterilität übelwollenden höheren Mächten zu, die es verhindern, daß der Strahl der ästhetischen „Gnade" auf ihren Scheitel falle. Diese Jansenisten der Kunst sammeln Jahre hindurch Material und harren ängstlich der Stunde, in der sie endlich aus ihrem armseligen Ich werden hinaus können. Aber sie will nie und nimmer schlagen! Eine richtigere Auffassung des Sachverhalts würde ihnen vielleicht etwas mehr Selbstvertrauen einflößen und sie der Eingebung gegenüber etwas kühner machen. Sie ist ein Weib und will genötigt sein. „Gebt ihr euch einmal für Poeten, so kommandiert die Poesie."

Nein! täuschen wir uns nicht. Die Künstler sind keiner überirdischen Gnade gewürdigt. Jedem von uns kann Eingebung werden. Jedermann kann künstlerisch schaffen. Der Wert der Leistung aber hängt von der Art unseres Empfindens, von unserer Lebenserfahrung und -auffassung, von der Fertigkeit in der Handhabung der Mittel ab. Der Schaffensdrang ist nie die Folge eines Seelentaumels, vielmehr seine veranlassende Ursache.

Und darum ist die in der Überschrift eingehaltene Reihenfolge gerechtfertigt: Gemütsbewegung, Schaffensdrang, Eingebung.

EIN VERGESSENER SCHWÄBISCHER MUSIKER
(JOHANN CHRISTOPH KIENLEN)
von Ernst Holzer-Ulm

Unter den vielen vergessenen Liederkomponisten, die Max Friedländers feiner Spürsinn wieder hervorgezogen hat, figuriert ein gewisser Johann Christoph Kienlen („Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert", II, 161, 191, 201). In der bekannten Publikation „Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen" (Weimar 1896) hat Friedländer Kienlens graziöses „Heideröslein" mitgeteilt und ebendaselbst S. 133 in der kleinen vita diese Komposition unter den vielen, die das Gedicht gefunden, der Schubertschen am nächsten gestellt.

Die Notizen über Kienlen in den Musiklexika schwanken unstet durcheinander. Bei Eitner und Friedländer gilt er noch, wie bei Fétis, Paul, Sowinski, als Pole. Im letzten Sommer entdeckte ich zufällig, woher er stammt: er ist geboren in Ulm 1784 als Sohn des Stadtmusikus Johann Christoph Kienlen. In der Ulmer Stadtbibliothek befinden sich unter alten Konzertprogrammen aus dem 18. Jahrhundert, die ich durchsah, drei aus den Jahren 1791, 1795, 1799, auf denen der 7-, 11-, 15jährige sich als Wunderkind, Klaviervirtuose und Sänger, produziert; auch das Spiel auf den „verdeckten Claves" fehlt nicht. Dadurch orientiert, fand ich in Weyermanns bekanntem Buch über die berühmten Ulmer, in dem natürlich bis jetzt kein Mensch nach Kienlen gesucht hatte, einige spärliche, offensichtlich zuverlässige Notizen. Weyermann schrieb den Artikel etwa 1810 und fügte später, als er den irrenden Musikus aus den Augen verlor, einige Nachträge bei. Andere sichere Daten sind den Berichten über Aufführungen Kienlenscher Opern zu entnehmen, die sich verstreut da und dort, besonders in der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung" finden. Für einen kurzen Abschnitt seines Lebens fließt eine treffliche, bis jetzt, soviel ich sehe, unausgenützte Quelle — die einzige, in der wir etwas über den Menschen erfahren. Es sind die Lebenserinnerungen des Schweizers Xaver Schnyder von Wartensee (Zürich 1888). Ich habe hier gesucht, weil eine Notiz, daß Schnyder in Wien Schüler Kienlens gewesen, bei Grove, Eitner (Allg. Deutsche Biographie) und bei Riemann zu finden ist, ohne daß diese drei einen Artikel über Kienlen selbst enthalten. Ich teile die

Hauptdaten dessen, was ich gefunden, hier mit. Einmal möchte ich die mannigfachen irrigen Angaben über den Mann, die von einem Sammelwerk in das andere rinnen, endgültig ausschalten, sodann möchte ich solche, die über den Verschollenen weiteres Zuverlässiges beibringen können — eine Bitte an die Musikforscher in Wien, Berlin, Warschau usw. — durch diese Zeilen veranlassen, ihr Material mir mitzuteilen oder irgendwo drucken zu lassen. Die schwäbische Historie, an Musikern bekanntlich nicht reich, ist für jede Bereicherung ihres Wissens dankbar. Eine übertriebene Bedeutung wird darum dem Manne keineswegs vindiziert werden.

Kienlen besucht mehrere Jahre das Ulmer Gymnasium, studiert seit 1799 neben dem Besuch der öffentlichen Vorlesungen, als Studiosus daselbst, fleißig die Tonkunst, reist 18jährig nach München, von da nach Paris, wird dann Stadtmusikdirektor (!) in Ulm, sodann „Kapellmeister am königlichen Hof in München" (Weyermann), reist 1809 abermals nach Paris und ist 1810 wieder in München, wo er das Singspiel „Claudine von Villa bella" komponiert; 1810—12 erscheinen fünf Liedersammlungen.

Wie kommt der Sohn des kärglich dotierten Stadtmusikers nach München und wiederholt nach Paris? Schnyder von Wartensee bezeugt, daß Kienlen in München reiche Gönner gefunden hatte, die ihn vier Jahre bei Cherubini studieren ließen. Nur erwähnt Schnyder nichts von den Jahren 1807 bis 1811 und weiß nichts von Kienlens schwäbischer Herkunft. Daß dieser von 1802 oder 1803 bis 1806 in Paris war, wird sehr wahrscheinlich durch ein Autograph Cherubinis, das sich auf der Ulmer Stadtbibliothek gefunden hat:

Le soussigné declare être très satisfait du talent et des ouvrages de Monsieur Kienlen, qu'il est fait pour meriter la bienveillance de Sa Majesté le Roi de Baviere, et qu'il ne lui manque que du rester encore une année a Paris pour etudier et se perfectionner dans le genre Dramatique et Théatral Cherubini

Paris a 8 Janvier 1807 Compositeur de Musique et
Inspecteur du Conservatoire Imperial de Musique

Daß Kienlen nach dem ersten Pariser Aufenthalt eine Zeitlang Stadtmusikdirektor in Ulm war, steht, außer durch die Notiz Weyermanns, durch Erwähnung in den Stadtpfeiferakten fest, ohne daß man weiß, was ihn in diese subalterne Stellung trieb. Ich vermute, Familienverhältnisse, sein Vater starb 1808. Vielleicht ließen ihn die Gönner am Münchener Hof 1809 noch ein Jahr in Paris studieren, wie Cherubini wollte. Seine zwei Klaviersonaten (Paris, Nadermann o. J., gewidmet der Baronin v. Montgelas, geb. Gräfin Arco) setze ich aus inneren Gründen in diese Zeit. Im Jahre 1810 weilte er in München und erhielt den Titel Königlich Bayrischer

Musikdirektor; wie Schnyder bezeugt, lediglich ein Titel, ohne Stellung, die ihn zum Aufenthalt in München verpflichtet hätte. Hier schrieb er sein Singspiel „Claudine von Villa Bella“, das (nach Grandaurs Chronik des Königlichen Hof- und National-Theaters in München, Seite 72) zweimal aufgeführt wurde. Daß das Stück durchfiel, schließe ich aus einer Münchener Korrespondenz vom Juni 1811 in der Leipz. Allg. Mus. Ztg. S. 414: „Seit beynahe zwey Jahren hat keine der für hiesiges Theater componirten Opern es bis zur dritten Vorstellung bringen können. Die ‚Räthsel‘, die ‚Jagd‘, ‚Carlo Fioras‘, ‚Claudine von Villa Bella‘ (ihr Fall war der entschiedenste), ‚Demophoon‘ blieben bei der zweyten stehen“ usw. Kienlen wird wohl, nach dem Mißerfolg auf die gewünschte Anstellung verzichtend, München verlassen haben. Darauf deuten auch die Titulaturen, die er seinen Liedersammlungen beigibt, hin — aus den Widmungen mag man Schlüsse auf die Münchener Gönner ziehen. [1])

Anfang des Jahres 1811 versucht es Kienlen in Stuttgart: er tritt am 7. März in einem großen Vokal- und Instrumentalkonzert mit einer Klaviersonate seiner Komposition auf. Bei Nachforschung im „Schwäbischen Merkur“ fand ich, daß „Claudine von Villa Bella“ am 10. März zum erstenmal aufgeführt, am 25. März „zum Benefiz für Herrn Kienlen“ zum erstenmal, und wie es scheint, zum letztenmal wiederholt wurde. Im Jahre 1811 muß er nach Wien übergesiedelt sein und sich zunächst durch Unterricht in Komposition usw. rasch einen geachteten Namen verschafft haben. Hier tritt Schnyders Schilderung in der Autobiographie ein, ohne die wir bis zum Jahre 1815 ohne jegliches Datum wären. Schnyder v. Wartensee, der einer ursprünglich begüterten Schweizer Patrizierfamilie entstammte und die Musik nur als Liebhaberei betrieb, hat sich, als er durch Spekulationen

[1]) In München erschienen: 1. 12 Lieder, der Baronesse von Gravenreyth gewidmet, 1810. 2. 12 Lieder, dem Grafen Ludwig von Arco, Oberhofmeister der verwittweten Frau Kurfürstin von Bayern, 1810. 3. 14 Lieder, dem Freiherrn von Mastiaux, Geheimrat, 1811. 4. 10 Lieder, ohne Widmung, 1812. (Sammlung 1 und 2 gezeichnet Königlich Bayrischer Musikdirektor, Sammlung 3 und 4 bloß Musikdirektor.) Man könnte Beziehungen zur Familie Arco vermuten, aber der in Ulm begraben liegende, seinerzeit außerordentlich beliebte Graf Arco war erst 1804 bis 1805 in Ulm. — Ins Jahr 1810 fallen außerdem „12 Lieder aus Goethe m. Begl. des P. F. in Mus. ges. und Ihro Maj. der Königin Friederike Wilhelmine Caroline in allertiefster Ehrfurcht gewidmet von Kienlen königl. Baier. Musikdir., bei A. Kühnel Leipzig“. Das einzige Exemplar scheint das in der Großherzoglichen Bibliothek Weimar, früher im Goethehaus, zu sein; Eitners Angabe, daß es in Berlin sei, ist irrig, wie mir Herr Dr. Kopfermann mitteilt. Durch die Güte des Herrn Geheimrat v. Bojanowski konnte ich es einsehen. Es ist prächtig eingebunden und trägt in Golddruck auf dem Einband die Widmung an Goethe selbst. Jahreszahl fehlt, steht aber fest durch den Titel und durch Buchhändleranzeige im „Schwäbischen Merkur“ 1811.

seines Vaters alles verlor, mit eiserner Energie als Musiklehrer eine Existenz geschaffen, anfänglich beim alten Pestalozzi, später in Frankfurt a. M., wo er 1868 in hohem Alter als geachteter Lehrer starb. Er war zu Wohlstand gelangt und hinterließ eine Stiftung, nach ihm benannt, die seine, leider nicht weit gediehenen, Erinnerungen in Zürich 1888 herausgab. Es ist ein interessantes Buch, in einem unmodernen Lento geschrieben, mit dem behaglichen Bewußtsein des alten Mannes, der es im Leben zu etwas gebracht, der ein schönes Stück Welt gesehen hat und mit vielen bedeutenden Menschen (u. a. mit C. M. v. Weber, Beethoven) in persönliche Berührung gekommen ist. Mit Leichtigkeit ließe sich aus seinem Buch eine anmutige Schilderung des Wiener Milieus im Jahre 1811/12 ziehen; hier sollen nur kurz die Daten über Kienlen ausgehoben werden. Als Schnyder, damals noch in sehr guten Verhältnissen, im Herbst 1811 nach Wien kommt (und sofort bei Beethoven vorspricht), sucht er einen Lehrer der Komposition, da Beethoven keinen Schüler annimmt. Durch vielfache Erkundigungen erfährt er, daß Kienlen gegenwärtig als der beste Kompositionslehrer in Wien gilt[1]) und schließt rasch mit ihm ab; er erhält täglich eine Stunde, aus der oft $1\frac{1}{2}$ bis 2 werden. S. 156: „Er war ein gutmütiger, nicht liederlicher, wohl aber sinnlicher, weichlicher junger Mann, der außer Musik nichts verstand und nichts verstehen wollte. Seine harmonischen und kontrapunktischen Belehrungen fand Schnyder wichtig und nahm sie gerne an, aber seine ästhetischen Ansichten verwarf er gänzlich. Mozart war ausschließlich Kienlens Abgott, weil [!!] dieser schon tot war; von Beethoven wollte er durchaus nichts wissen (vermutlich nur, weil dieser noch lebte). Da gab es oft harte Kämpfe zwischen Kienlen und Schnyder, welch letzterer die Kompositionen von Beethoven ja so enthusiastisch liebte." Eines Tages teilte ihm Kienlen mit, daß er Kapellmeister beim Theater im benachbarten Baden geworden sei und im Frühjahr (1812) dorthin übersiedeln werde. Schnyder, immer noch sehr zufrieden mit Kienlens Unterricht, folgte schnell entschlossen im April seinem Lehrer nach Baden. Ein Baron Zinnicq, kunstliebender Dilettant, hatte das kleine niedliche Theater für die Sommersaison gepachtet, im Winter ließ er seine Gesellschaft in Preßburg spielen. Auch Gesellschaften, Konzerte usw. hatte Zinnicq unter sich, und von Laxenburg aus besuchten die Erzherzöge, selbst der Kaiser häufig das Theater und die Konzerte. Schnyder darf gratis

[1]) Da Schnyder meint, Kienlen sei von Paris direkt nach Wien gekommen, und da Kienlen im Herbst 1811 schon ein gewisses Renommee in Wien hat, so wäre es auch möglich, daß Kienlen schon früher (1810) in Wien geweilt und nur zur Aufführung seiner Stücke Wien verlassen hätte. Doch ist mir dies nicht wahrscheinlich, da Weyermann, dessen Notizen bis 1811 ziemlich vollständig sind, vom Wiener Aufenthalt kein Wort erwähnt.

Violoncell im Orchester spielen und kommt durch Kienlen in das bunte Völklein der Künstler und Musiker hinein (reizende Schilderungen, z. B. des Violin- und Kalauervirtuosen Fr. Clement, dann Himmels, dem gegenüber Kienlen einmal den schwäbischen Superlativ des Wortes „grob“ hervorkehrt). Der Lehrer wird in Baden etwas lässiger und läßt sich wiederholt Vorschüsse geben, die schließlich nicht mehr abgetragen werden. Er ist leidenschaftlicher Kaffeetrinker, damals der Kontinentalsperre wegen eine kostspielige Passion — das Pfund kostete nach Schnyder $1\frac{1}{2}$ Louisdor. Das schon gelockerte Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler wird jäh unterbrochen durch die Brandkatastrophe, die am St. Annatag, 26. Juli, von ein paar hundert Häusern Badens nur ein paar Dutzend stehen ließ. Es gelang, das Theater zu retten, indes die Habseligkeiten der Mimen und Musiker verbrannten. Auch Schnyder verlor beinahe alles und reiste heim. So sehr Schnyder wiederholt auf die Läßlichkeit und andere Schwächen Kienlens hinweist, ein vortrefflicher Lehrer muß er gewesen sein, denn S. 203 wird ihm bezeugt: „Überdies hatte ihm der Unterricht von Kienlen so viel genützt, daß er durch Selbststudium sich vollkommen zum Meister [!] in der gewählten Kunst emporschwingen konnte“.

Offenbar blieb Kienlen bei Zinnicq. Er zeichnet „Kapellmeister der K. K. Nationaltheater in Preßburg und Baden“, z. B. in einer dem Erzherzog Rudolf gewidmeten Liedersammlung [1]). Das nächste sichere Datum ist 1815 in Wien: Aufführung einer Zauberoper von Ignaz Menner „Die Kinderrose“ (Weyermann; bei Eitner „Kaiserrose“!)

Im Jahr 1818 ist Kienlen in Berlin, sicher ohne feste Stellung, da er als „Kapellmeister in Baden und Preßburg“ zeichnet. Schon am 19. Dezember 1817 wurden zu einem Trauerspiel „Germanicus“ die Ouvertüre und die zur Handlung gehörige Musik Kienlens aufgeführt. Am 3. Mai 1818 wurde „Claudine von Villa Bella“ unter seiner Direktion mit Beifall aufgenommen und mehrmals wiederholt; vielleicht hatte er das Stück umgearbeitet. Am 6. August kündigt er von Berlin einen Klavierauszug zum Preis von 5 Rthlr. pränumerando an. Ich vermute, daß er, durch den Erfolg veranlaßt, nach Berlin übergesiedelt ist. Eine nicht ohne Wohlwollen gehaltene Besprechung aus Karlsruhe vom Oktober 1820 (L. A. M. Z.), wo seine Oper „Petrarka und Laura“ aufgeführt wurde, schließt also: „Wir wünschen dem an Talent und Kenntnissen schätzenswerten Künstler eine ruhige, freundliche Lage, um sich der Kunst mit dem Eifer, der ihn beseelt, auf eine freie Weise widmen zu können!“

[1]) 20 Lieder. Wien, bei Mechetti, o. J. Einziges Exemplar in der Gesellschaft der Musikfreunde, die es mir freundlichst zur Einsicht sandte; da es Prachtband ist, so ist es wohl das Dedikationsexemplar. Kienlen hat übrigens unbedenklich verschiedene Lieder aus den vier ersten Liedersammlungen eingemischt.

Noch deutlicher zeugt eine Berliner Besprechung (ebenda) vom Dezember 1821 über eine am 22. November aufgeführte Neuigkeit „Donna Laura", Lustspiel mit Tanz von Sophie v. Knorring (Schwester von Tieck!). Das Stück fiel gänzlich durch. „Schade um die interessante Ouvertüre, Zwischenaktsmusik und die übrige zur Handlung gehörige Musik, z. B. die Serenade von Herrn Kienlen, vormals Kapellmeister des Theaters zu Preßburg, der seit ein paar Jahren hier privatisiert, denn leider wird man sie schwerlich wieder hören".

Endlich wurde 1823 mit geteiltem Beifall gegeben eine romantische Tragödie „Innocenzia". „Ich erwähne," schreibt ein Korrespondent in der L. A. M. Z., „dieses Stück wegen der von Herrn Kapellmeister Kienlen, jetzt Gesanglehrer bei der hiesigen Bühne, neu komponierten schönen Musik der Ouvertüre, Zwischenakte und des zur vierten Abteilung gehörigen lyrisch-pantomimischen Schauspiels" usw. Die feste Stellung eines Korrepetitors (?) scheint erreicht — und der Mann verschwindet für Jahre vollständig. 1827 war er, nach Weyermann, wieder in Ulm, jedenfalls ohne Stellung. Nach den Angaben diverser Musiklexika, die ich nicht kontrollieren kann, war er 1828 beim Fürsten Radziwill in Posen und soll eine „große Symphonie" für ihn komponiert haben; 1830 soll er gemütskrank in tiefem Elend in Dessau gestorben sein. Stellungen in Augsburg und Brünn werden erwähnt, sind aber bisher nicht nachgewiesen. Außerdem müßte er nach Schnyder S. 161 etwa 1822 mit seiner früheren Geliebten (aus Straßburg) in Frankfurt a. M. aufgetaucht sein, aber Schnyder ist in seinen Aufzeichnungen nur bis zu seiner Übersiedelung nach Frankfurt gekommen.

Dies ist in kurzen Zügen das spärliche Material, das ich bis jetzt über den vergessenen Landsmann zusammengebracht habe. Ehe ich auf Schnyder stieß, dachte ich an eine problematische Natur: etwa Typus Neubauer. Er war aber offenbar mehr ein gutmütiger, etwas indolenter, tüchtiger, begabter Mensch, der vielleicht durch den Fluch des Wunderkindschwindels und durch frühe Gönnerschaft getrieben wurde, über seine Grenzen hinauszustreben, und in einem zerfahrenen Zickzackleben mit heißem Bemühen und, wie so viele, umsonst um den Preis auf der Bühne gerungen hat. Schwerlich wird es jemanden gelüsten, die Partituren seiner Bühnenwerke, von denen einige erhalten sind, nachzublättern, aber von seinen Liedern verdienen ein paar in historischen Sammelwerken konserviert zu werden. Die Sonaten zeigen einen trefflichen gewandten Pianisten aus guter Schule, die Themen entbehren einer starken Eigenart. Als Liederkomponist darf er neben Zumsteeg, Abeille, Hetsch, Silcher und anderen Landsleuten durchaus mit Ehren genannt werden. Den Volkston hat er mehrfach aufs glücklichste getroffen, zeigt aber auf der anderen Seite schon den vollen Übergang vom alten Vortragslied zum Kunstlied des 19. Jahrhunderts.

Viele seiner Lieder, besonders in den ersten Sammlungen, sind rührselig, weichlich, flach, aber immer dankbar für den Gesang, eine Art Abt, Kücken, Curschmann usw. Weitaus besser sind seine Kompositionen Goethescher Lieder, die besten, wie mich dünkt, nicht die 1810 erschienenen, sondern eine Sammlung von 7 Liedern aus dem Faust (Berlin bei Schlesinger, ich vermute 1817 bis 1818 erschienen), wo es an glücklichen Wendungen, pulsierendem Leben, selbst harmonischen Finessen nicht mangelt. Mit seinem „König in Thule" könnte ein Sänger noch heute Ehre einlegen, die „Ratt' im Kellernest" hat Humor und Schmiß. Das „Soldatenlied" zeigt einen auffallenden Vorklang von Schumann („Es zogen drei muntre Gesellen"). Diese Verehrung für Goethes Lyrik berührt äußerst sympathisch, und ohne diesen Zug seiner Muse hätte ich den Vergessenen schwerlich für einen Augenblick aus dem Orkus heraufbeschworen. Ich bilde mir ein, daß es diesem unsteten Musikus nicht an tieferem poetischen Verständnis gefehlt hat; Schnyders Urteil war in diesem Punkt offenbar von der Oberfläche geschöpft. Kienlens Lieder sind im allgemeinen so viel wert als ihre Texte, d. h. nicht viel (z. B. Eckschläger!), und er hat jedenfalls, wie andere Bühnenkomponisten von Fach, selbst nicht viel von seinen Liedern gehalten. Aber von Goethes Lyrik magisch berührt, hat er sein Bestes gegeben. Wenn man einmal die Geschichte der Wirkungen dieser Lyrik schreibt, so ist eine Sammlung ausgewählter Kompositionen Goethescher Gedichte, so wie sie Friedländer für die Zeitgenossen Goethes gegeben hat, unerläßlicher als ein ganzes Schock sogenannter Literaturgeschichten. Auch die Geschichte des deutschen Kunstlieds bedarf einer solchen Zusammenstellung, um zu ermessen, was sie Goethe verdankt, und verdanken wird; denn die drei Etappen Reichardt, Schubert, Hugo Wolf werden nicht die einzigen bleiben. Wenn es einst irgendwo eine solche Sammlung gibt, so wünschte ich einem halben oder viertel Dutzend Lieder Kienlens Aufnahme; im übrigen gehört er in eine antiquarische Musikgeschichte und in die Lokalhistorie, wo auch die kleineren Talente, die ehrlich gestrebt und gekämpft haben, mit Pietät genannt werden dürfen. Das Leben selbst gehört den Großen, den Siegreichen ...

BEITRÄGE ZUR FRAGE EINES EINHEITLICHEN KLAVIERUNTERRICHTS

von Hermann von Andreae-Leipzig

Schluß

Auf Grund dieser drei Versuche lassen sich nun unmittelbar drei Fundamentalsätze der Klaviertechnik ableiten:

I. Satz: Die Intensität des Klaviertones ist ausschließlich abhängig von der Geschwindigkeit des Hammers im Momente seines Anprallens gegen die Saite und wird bedingt nur durch die Geschwindigkeit der abwärtsbewegten Taste, wobei eine beliebige Beschleunigung dieser positiven Abwärtsbewegung in jeder beliebigen Phase des Ganges der Taste zwischen ihrer Ruhestellung und der Auslösung stattfinden kann. Eine Beschleunigung im negativen Sinne kann die Hammerbewegung niemals unmittelbar, sondern höchstens durch die Nichtausnutzung eines Teils der Ganghöhe der Taste erfahren.

In der Tat, die Versuche I, 2 und II, 1 und 2 haben uns gezeigt, daß der Hammer immer eine Strecke frei zu durchfliegen hat, bevor er gegen die Saite prallt. Seine Masse bleibt dabei immer dieselbe, und er kann immer nur an derselben Stelle die Saite berühren. Es ist daher klar, daß nur seine Geschwindigkeit die Stärke des Anschlages bedingt. Wie wir auch die Taste behandeln, ob wir stoßen, stechen, schlagen, drücken, streicheln usw. — wir sind immer von der Saite durch eine Kluft getrennt, die nur der freie Flug des Hammers überbrücken kann — und fliegen kann er eben nur schneller oder langsamer. Er gleicht darin einem Pfeil: je schneller der Pfeil fliegt, desto stärker trifft er sein Ziel; je schneller die Taste herabgedrückt wird, desto schneller wird der Hammer fliegen, desto stärker der Ton. Wenn aber der Pfeil einmal abgeschossen ist, so fliegt er eben, und der Schütze hat nur das Nachsehen.

Zur Erzielung von allen nur möglichen Intensitätsnuancen des Klaviertones wird also **nützliche Arbeit** geleistet ausschließlich durch die Erteilung von verschiedenen Geschwindigkeiten beim Abwärtsbewegen der Taste auf einer Strecke, deren volle Ausnutzung oben durch die Ruhelage der Taste, unten durch den Eintritt der Auslösung begrenzt wird. Diese Strecke von ca. $^1/_2$ bis 1 cm kann aber auch nur teilweise ausgenutzt werden. Das Klavier stellt einen toten Mechanismus dar, der erst

durch das Medium eines fremden, von ihm gänzlich unabhängigen Körpers der Einwirkung von Kräften zugänglich gemacht werden kann. Dieser unabhängige Körper tritt nun mit dem Tastenmechanismus als bewegte Masse in Berührung. Dabei kann diese Masse vor der Berührung schon in Bewegung versetzt sein; sie trifft dann mit einer gewissen Geschwindigkeit auf die Taste, die als Fall, Schlag oder Stoß charakterisiert werden kann. Oder die Masse wird in Berührung mit der Taste in Bewegung gesetzt, und diese nimmt dann mehr die Form des Druckes an, obgleich Fall und Stoß ebenfalls in Betracht kommen können. Die Analyse dieser Bewegungsformen gehört natürlich zur Bewegungsphysiologie. Doch muß hier bemerkt werden, daß nur beim freien Fall einer Masse unter Einwirkung der Erdakzeleration die Tastenbewegung eine theoretisch gleichförmig beschleunigte sein kann. Die Kräfte, die Druck, Schlag und Stoß bewirken, können theoretisch höchstens nur als annähernd konstante gelten. Da der lebendige Körper in jeder Phase seiner Bewegungen unabhängig arbeitet, so können auch während des Ganges der Taste Änderungen der Geschwindigkeit eintreten. Es müßte näher untersucht werden, ob bei der relativ kleinen Strecke von $^1/_2$ bis 1 cm diese Veränderungen in praxi vernachlässigt werden können. Jedenfalls aber kann es sich dabei nur um Ausnahmefälle handeln, denn die Praxis nutzt — wie wir es auch später bestätigt finden werden — die Ganghöhe der Taste beim Anschlag immer voll und mit annähernd gleichförmiger Beschleunigung der Bewegung aus. Wir können somit sagen: gleiche Geschwindigkeiten der Tastenabwärtsbewegung ergeben immer gleiche Intensitäten der Töne. Wie diese Geschwindigkeiten erreicht werden, ob dazu Arm, Hand, Finger, Gewichte (vgl. Versuch III) oder Spielapparate (Apollo, Phonola usw.) gebraucht werden, ist gleichgültig, wenn nur ihre sichere Beherrschung, d. h. ihre vollkommene Unterordnung unter den Willen und die künstlerische Absicht, gewährleistet wird. (Vgl. zu allem Steinhausen, Die physiologischen Fehler usw., Abschn. II, S. 14 ff.)

II. Satz: Vermittelst des Mechanismus des Klaviers kann der Ton, abgesehen vom Grade seiner Intensität, nur noch durch die Regulierung seiner Dauer artikuliert werden, und zwar wird diese Artikulation bedingt nur durch die Abdämpfung der tönenden Saite vermittelst des Dämpfers, die bewirkt wird: einerseits durch die selbsttätige Aufwärtsbewegung der unter ihrer Dämpfungsgrenze befindlichen und einen eigenen Dämpfer regierenden Taste, andererseits durch das Pedal, das alle Dämpfer zugleich hebt und senkt und darin einen ganz unabhängigen Mechanismus für sich darstellt, dabei aber jede gleichzeitige Artikulation durch Einzelabdämpfung vermittelst der Taste ausschaltet.

In der Tat, wir haben bei unseren Versuchen gesehen, daß außer Hammer und Dämpfer kein anderer Teil des Mechanismus mit der Saite in Berührung kommt, — also sind Hammer und Dämpfer die einzigen Werkzeuge des Klavierspielers.

Die Pedale sind selbständige Mechanismen, die von den Füßen regiert werden und darin kein Problem für die Bewegungslehre bieten; die Betrachtung ihrer Anwendung gehört darum vorzugsweise ins Gebiet der Vortragslehre. Die Verschiebungs- und andere Pedale können hier vollständig unberücksichtigt bleiben, da sie keine Funktionsänderung von Hammer und Dämpfer bewirken. Dagegen muß die Mechanik das sog. Dämpfungspedal in den Kreis ihrer Betrachtung ziehen, insofern es Funktionen der Dämpfer bedingt und auf diese Weise zum Mittel der Artikulation wird.

In vom Spieler unabhängiger Weise werden die Töne an und für sich schon artikuliert, indem erstens der Anprall des Hammers Schwingungen der Saite hervorruft, die in diesem Moment einen Ton von weit stärkerer Intensität ergeben, als die nun allmählich verklingenden Nachschwingungen. Dieser Moment des Hammeranschlages tritt daher jedesmal sehr stark hervor; die Differenz in der Wahrnehmung dieses explosiven Charakters wächst, je langsamer die Töne einander folgen und je intensiver sie werden. Umgekehrt wird dieser Eindruck um so mehr verwischt, als die Tonfolge schneller wird und die Intensität sich vermindert. Zweitens setzt die natürliche Abnahme der Schwingungsamplitüde der Saite, die mit zunehmender Spannung, vom Baß zum Diskant, immer schneller ihre Ruhelage zu erreichen sucht, der Artikulation vermittelst der Abdämpfung von selbst ein Ziel, indem vom Diskant bis zur Mittellage nach ca. 5 bis 15 Sekunden, von der Mittellage bis zum Baß etwa nach 15 bis 35 Sekunden schon keine Schwingungen zum Abdämpfen vorhanden sind. Die Dauer des Nachklingens hängt dabei weniger, als man erwarten sollte, von der Intensität des Tones ab.

Den am längsten nachklingenden Ton könnte man erzeugen, indem man in der tiefen Baßlage bei niedergedrücktem Pedal einer Taste die erreichbar größte Geschwindigkeit der Abwärtsbewegung erteilt. Die Dauer dieses Tones wird je nach der Güte des Instrumentes verschieden sein, dürfte wohl aber kaum nach Verlauf von einer Minute irgendwelche musikalische Verwertung zulassen.

Soweit nun die Artikulation ein Objekt der Mechanik und der Bewegungslehre bildet, beruht sie nur auf der vom Spieler allein abhängigen Abdämpfung der Saiten vermittelst der Dämpfer, — also auf der Art und Weise, wie der Spieler das Werkzeug des Dämpfers verwendet. Da der Dämpfer nicht unmittelbar erreicht werden kann, so stehen dem Spieler zwei Mittel zu seiner Beeinflussung zur Verfügung: die Taste und das

Pedal. Die Taste bedingt — wie wir aus Versuch I, 4, 5, wissen — die Tondauer durch ihr Verhalten zur „Dämpfungsgrenze". Wenn die Taste unter ihrer Dämpfungsgrenze durch Druck festgehalten wird, so kann die Saite frei tönen. Diesen Druck können wir leicht nach Versuch III bestimmen: um die Taste am Tastenboden festzuhalten, genügt ein Gewicht von ca. 40 bis 80 g, je nachdem die „Spielart" des Instruments „leichter" oder „schwerer" ist. Dieses Gewicht mißt auch annähernd die aufwärtstreibende Kraft der Taste. Dabei beträgt der Abstand der Dämpfungsgrenze vom Tastenboden mindestens die Hälfte der Ganghöhe der Taste. Die Taste kann also die Hälfte ihres Ganges sich aufwärtsbewegen, ohne die Schwingungen der Saite zu stören.

Es ist ohne weiteres klar, daß eine Abdämpfung gleich nach dem Anschlage bei weitem schneller und präziser durch die Taste erzielt werden kann, als durch das Pedal. Doch auch hier hat die Abdämpfungsmöglichkeit ihre Grenzen: die relativ leichten Dämpfer können nicht alle Schwingungen der Saiten vollkommen verhindern. Je tiefer zur Baßlage, desto unvollkommener die Abdämpfungsmöglichkeit, weil die elastische Spannung der Saiten immer mehr abnimmt und die Schwingungsweite und Stärke der Saiten zunimmt. In der höchsten Diskantlage fehlt der Dämpfer gänzlich, weil dort die Tondauer schon an und für sich so kurz ist, daß eine besondere Abdämpfung fortfallen kann. Zur Baßlage hin werden die Dämpfer selbst größer und schwerer.

Den theoretisch kürzesten Ton könnte man also hervorbringen, wenn man in der höchsten Diskantregion die Taste, die noch einen Dämpfer regiert, möglichst leise und dabei so kurz anschlägt, daß dieser Dämpfer sich nicht hebt (vgl. Versuch I, 4, 5 u. II, 1 u. 2). Der Moment des Hammeranschlags bringt dann Schwingungen hervor, die der Dämpfer nicht zu verhindern vermag. In der Praxis dürfte dieses einen xylophonähnlichen Ton ergebende Staccatissimo kaum anzuwenden sein, weil ein pp-Schlag auf die Taste nicht so genau präzisiert werden kann, daß die Abwärtsbewegung der Taste nur auf $^1/_3$ ihrer Ganghöhe (vgl. Versuch I, 4) beschränkt bleibt, also außerhalb der Dämpfungsgrenze, gewissermaßen ohne „Aufwärtsbewegung" verläuft. (Nebenbei bemerkt, dürfte diesen Bedingungen am meisten eine gewisse sehr schnell und leicht ausgeführte Carezzando-Einwärtsbewegung der Finger entsprechen.) In der Baßlage gibt es dagegen überhaupt kein ganz scharfes Staccato innerhalb der f-ff-Intensitäten, weil dort der Dämpfer mehr oder weniger auch die Nachschwingungen der Saiten nicht sofort unterdrücken kann.

Im Gegensatz zur Taste dient nun das Pedal hinsichtlich der Artikulation nicht der Abkürzung der Tondauer, sondern vorzugsweise ihrer Verlängerung. Indem das Pedal alle Dämpfer zugleich hebt und

senkt, kann es, ganz unabhängig vom Tastenmechanismus, nicht nur Folgen von Einzeltönen, sondern auch Folgen von Tongruppen (Akkordfolgen) artikulieren; doch kann es auch Kombinationen dieser Folgen von Tongruppen und Einzeltönen zu höheren Artikulationseinheiten zusammenfassen (etwa auf einem Orgelpunkte ausgeführte Tongruppenfolgen). Dabei wird natürlich die Intensität der Gesamtklangwirkung bedeutend verstärkt.

In geringerem Grade sind diese Arten von Artikulation auch vermittelst der Tasten zu erzielen — soweit es die Finger erlauben (Legatissimo-Spiel). Es mag hier noch dazu bemerkt werden, daß die Töne bei aufgehobener Dämpfung etwas von ihrer (relativen) Reinheit einbüßen, wohl hauptsächlich infolge Mitschwingens der Saiten verwandter Töne; andererseits gewinnen die Töne ein wenig an Intensität und Dauer. Das Pedal schaltet während seiner Funktion jede Beeinflussung der Dämpfer durch die Tasten aus. Man bemerkt dies schon daran, daß die Tasten einen etwas leichteren Gang haben, wenn das Pedal herabgedrückt ist. Bei aufgehobener Dämpfung kann es somit keine Artikulation geben: wie schon oben angedeutet, faßt eben das Pedal alle Töne, die in den Zeitraum seiner Funktion fallen, zu einer höheren Einheit der Artikulation zusammen. Mit anderen Worten: bei aufgehobener Dämpfung ist ein Unterschied zwischen Legato und Staccato nicht vorhanden. Das trifft auch beständig für die dämpferlose Diskantlage zu. Doch in der Praxis unterscheiden sich die beiden Anschlagsarten eo ipso durch verschiedene Intensitätsgrade, weil das Staccato immer mit einer größeren Geschwindigkeit der Bewegung verbunden ist als das Legato. Eine Vergleichung des Kraftverbrauchs bei beiden Anschlagsarten ist daher sehr schwierig. Denn gewöhnlich ist man dazu nur auf die Beobachtung seiner eigenen Gliedmaßen angewiesen und ist nur zu leicht Autosuggestionen zugänglich. Die Intensitätsnuancen können demnach nicht genau kontrolliert werden, — wenn man dabei noch bedenkt, daß die Töne vielleicht noch innerhalb eines Intensitätsgrades differieren können: denn wenn zur Konstatierung einer eben merklichen Intensitätszunahme bei f-ff-Intensitäten eine Gewichtszulage von 50 g und darüber erforderlich ist, so kann es innerhalb dieser Zulage noch Nuancen geben, die möglicherweise nicht als Intensitätsänderungen, sondern als geringe Umfärbungen des Tones wahrgenommen werden könnten. Vielleicht lassen sich auch darauf gewisse Anschlagshärten bei ff-Intensitäten zurückführen, wobei allerdings zuweilen die Grenze der Ergiebigkeit der Saite überschritten worden sein kann.

Andererseits begleiten den Staccato-Anschlag immer Nebengeräusche in viel stärkerem Grade als den Legato-Anschlag. Abgesehen von den Geräuschen, die durch Schlag auf die Taste entstehen, müssen sich aber auch immer welche im inneren Mechanismus, so gut auch dieser

ausgepolstert sein mag, ergeben. Der Haupturheber dieser Nebengeräusche ist der Hammer, der bei jedem Staccato-Anschlag, also auch beim sogenannten „negativen Staccato" — übrigens eine nicht ganz zutreffende pleonastische Bezeichnung — direkt von der Saite in seine alte Ruhestellung zurückfällt, wobei seine Masse eine ganz beträchtliche lebendige Kraft besitzt. Dadurch wird namentlich bei älteren Instrumenten dem Ton ein explosiverer Charakter verliehen als beim Legato-Anschlag, wo, wie wir wissen (vgl. Versuch I, 2 und II, 3) der Hammer vom Auslösungsmechanismus in der Nähe der Saite aufgefangen wird. Diese Nebengeräusche mögen noch durch Resonanz und Mitschwingen, namentlich bei aufgehobener Dämpfung, bedeutend verstärkt werden.

Auch die ausschließliche Benutzung der Tasten bedingt in der Richtung nach beiden zeitlichen Extremen der Tonfolge eine Ausgleichung der mechanischen Artikulation: je schneller die Töne einander folgen, desto mehr nähern sich Staccato und Legato bis zur vollständigen Identität. Der Unterschied zwischen beiden Anschlagsarten wird aber immer größer, je langsamer die Tonfolge, bis auch hier das Legato eine Grenze erreicht, wo es nicht mehr als solches erkannt werden kann, weil die Amplitüde der Saitenschwingungen so weit abgenommen haben kann, daß man einen Zusammenhang resp. Anschluß von zwei aufeinander folgenden Tönen nicht mehr wahrnimmt.

Die bei der Artikulation möglichen akustischen Täuschungen, sowie das Verhältnis von Intensität und Artikulation gehören natürlich nicht in die Mechanik.

Das „echte Hirn-Legato" (Breithaupt, Natürliche Klaviertechnik, S. 362) und alle anderen mehr oder weniger schönen Ausdrücke für legato, non legato, leggiero, staccato usw. bezeichnen Artikulationsarten, die sich immer auf ihre mechanische Grundlage zurückführen lassen, nämlich: die bewußt oder unbewußt beherrschte Kombination zwischen Aufwärts- und Abwärtsbewegung der Tasten.

III. Satz: Die mechanische Grundlage der Klaviertechnik bildet der Teil jeder Einzelanschlagsbewegung, der als direkt nützliche Arbeit durch die Ebene der Tastenoberflächen von der indirekt nützlichen Arbeit geschieden wird und sich phoronomisch charakterisieren läßt als eine in vertikaler Richtung verlaufende, geradlinige, unterbrochene und nach einem beliebigen Zeitraum sich wieder in entgegengesetztem Sinne fortsetzende Umkehrbewegung mit einem Spielraum von ca. 1 cm (Ganghöhe der Taste).

In der Tat, jede Bewegung, die jenseits der Grenze der Tastenoberflächenebene verläuft, tritt mit dem Mechanismus des Klavieres in

keinerlei direkte Beziehung. Diese Bewegungen können aber indirekt auf die Tasten bezogen werden, und zwar erfordert jede Anschlagsbewegung eine solche indirekt nützliche Arbeit, weil jeder Anschlag mehr oder weniger eine Vorbereitung des ausführenden Organes beansprucht. Direkt nützlich wird die Arbeit erst, wenn die Taste in Bewegung gesetzt wird, also aus ihrer Ruhelage tritt, durch die ja die Ebene der Tastenoberflächen dargestellt erscheint.

Die Taste kann sich, wie wir wissen, nur in vertikaler Richtung abwärts- und aufwärtsbewegen. Die Bewegung kann dabei als geradlinige angesehen werden, obgleich sie eigentlich den kleinen Teil einer Kreisbewegung bildet.

Die Abwärts- und Aufwärtsbewegung trennt ein Zwischenstadium von längerer oder kürzerer Dauer von einander. Dieses beginnt mit einer Unterbrechung der Abwärtsbewegung und endigt mit dem Beginn der Aufwärtsbewegung der Taste. Von seiner Dauer hängt mithin die Artikulation der Töne ab.

Der wichtigste Moment dieses Zwischenstadiums ist sein Beginn — die Unterbrechung der Abwärtsbewegung. Diesem Umstande hat man bisher nicht die ihm gebührende Beachtung geschenkt. Die unterbrochene Bewegung ist die typische Bewegung der Klaviertechnik. Denn die ganze Einrichtung des modernen Klavieres baut sich auf dem Prinzip der von einem Hammer geschlagenen Saite auf, und das eigentümliche Kennzeichen dieser Schlagbewegung ist eben die Unterbrechung der Bewegung: der Hammer muß sofort von der Saite zurückgeschleudert werden, damit diese frei schwingen und tönen kann. Bedingt dieser Vorgang einerseits den ganzen Mechanismus des Klavieres, so beeinflußt er andererseits entschieden auch die Vorstellung des Spielers hinsichtlich der anzuwendenden Bewegungen. Der Ausdruck „Anschlag", der in letzter Zeit so heftig befehdet wird (mit Unrecht!), ist wohl hauptsächlich durch diese Funktion des Hammers suggeriert worden und hat sich auch auf die Funktion des ausführenden Organes der Taste gegenüber logischerweise übertragen, obgleich hier ein „Schlag" nicht unbedingt erforderlich ist und auch garnicht gemeint zu sein braucht. Denn die Taste „schlägt", abgesehen vom Hammer, jedenfalls immer den Tastenboden. Ihre Bewegung ist also auch eine unterbrochene, doch muß sie nicht zurückgeschleudert werden, weil sie dieser Funktion vom Auslösungsmechanismus (vgl. Versuch I, 2) enthoben wird. Die Taste könnte ja nach stattgefundener Auslösung beliebig weiter bewegt werden, doch ist natürlich diese Arbeit nutzlos, weil dadurch nichts mehr erreicht wird. Deshalb kann auch die Kraft, die die Taste abwärts bewegt, zu wirken aufhören. Sie kann entweder von oben (durch Muskelkräfte) aufgehalten oder durch das Aufhören des

motorischen Antriebs ausgeschaltet werden, oder sie stößt eben auf den Tastenboden und wird in ihrer Wirkung neutralisiert.

In der Klaviertechnik können alle diese Fälle vorkommen. Wenn auch die Untersuchung des Verhaltens der Muskelkräfte in die Bewegungsphysiologie gehört, so muß hier doch erwähnt werden, daß der Widerstand des Tastenbodens für sämtliche Anschlagsbewegungen von großer Bedeutung ist sowohl bezüglich der Kontrolle und Beherrschung, als auch namentlich in betreff der Ökonomie derselben, der Kraftersparnis. Man versuche nur einen Ton hervorzubringen, ohne mit der Taste den Tastenboden zu berühren: es gelingt vielleicht bei einiger Übung und großer Anspannung der Muskeln und nur natürlicherweise im schärfsten Staccato (vgl. S. 155) — doch wird die Intensität des Tones dabei immer eine sehr schwankende sein.

Diese Bedeutung des Tastenbodens hat die Praxis der Klavierbauer instinktiv erkannt (vgl. Versuch I, 2 und 3). Alle Tasten treffen nämlich nach gleicher Ganghöhe und fast gleichzeitig mit der Vollendung der Auslösung auf ihre Tastenböden, die also eine Widerstandsebene bilden. Dadurch wird die Ganghöhe der Taste gleichsam zur Längeneinheit, und die ganze zu leistende Arbeit wird behufs ihrer Kontrolle auf die Größe der Kräfte selbst reduziert.

Diese Widerstandsebene ist die eigentliche Grundebene in der Mechanik des Klavierspiels. Obwohl ihre Bedeutung schon vielfach betont worden ist (z. B. Breithaupt, Natürliche Klaviertechnik, S. 96, 106, 133), so hat man doch meist mit Unrecht die Ebene der Tastenoberflächen der Klaviertechnik zugrunde gelegt.

Letzteres gilt namentlich von der Lehre vom gehobenen Finger und vom Hammeranschlag des Fingers, wobei die Vorstellung allgemein ist, daß die Taste in ihrer Ruhestellung gleichsam den Amboß darstellt, auf den der Schlag berechnet werden soll. Wenn auch diese Anschlagsart vielfach Verwendung finden kann — diesbezügliche Erörterungen gehören aber nicht hierher —, so muß man doch bedenken, daß der Finger auf dem Niveau der Klaviatur, also in Berührung mit der Taste, schon in gehobener, zum Anschlag bereiter Stellung schwebt. Ein weiteres Heben des Fingers und das darauffolgende Niederschnellen bis zur Taste ist nur indirekt nützliche Arbeit.

Die Ebene der Tastenoberflächen trennt also die direkt nützliche Arbeit von der indirekt nützlichen. Die Widerstandsebene greift dagegen entscheidend in die direkt nützliche Arbeit der Anschlagskräfte selbst ein. Noch in einer Beziehung ist die Widerstandsebene von Wichtigkeit. Als Grenzpfahl der Abwärtsbewegung der Taste unterbricht und beschließt der Tastenboden nämlich alle auf die Intensität des Tones gerichtete nützliche Arbeit. Wenn wir die Kräfte, die die Taste abwärtsbewegen, nach

Seite 153 als annähernd konstant annehmen würden, so könnte eine exakte Messung der ganzen nützlichen Arbeit gelingen, wenn an der Stelle des Tastenbodens ein Apparat angebracht wäre, der die ihm von der Taste mitgeteilte Energie registrieren könnte. In der Tat haben schon 1895 Binet und Courtier einen solchen Apparat benutzt, doch verfolgten sie dabei wesentlich andere Ziele. Mit einem derartigen Apparate könnten wir aber eine große Anzahl klaviertechnischer Probleme mehr oder weniger exakt lösen, hauptsächlich solche, die von der Intensität des Tones abhängig sind. So könnte ein Kräftemaßstab (in Grammgewicht) für alle möglichen Intensitätsgrade festgestellt werden (vgl. Versuch III); allerdings hätte dieser nur für ein spezielles Instrument Geltung, doch dürfte sich hierbei das Normale nicht allzuweit vom Einzelfall entfernen. Es könnte ferner der Unterschied der Kräfte untersucht werden, die etwa im polyphonen Spiel irgendwie kontrastierende Töne hervorbringen sollen usw.

Die Hauptprobleme der Klaviermechanik erscheinen nun wenigstens in ihren Umrissen skizziert zu sein. Eine exakte Untersuchung kann voraussichtlich nicht so bald unternommen werden, da die Diskrepanz der verschiedenen Gebiete und ihrer Vertreter — soviel Interessantes sich auch überall böte — eine leider etwas hemmende Erscheinung bildet. Man bedenke nur die verschiedensten Spezialinteressen und Gesichtspunkte der praktischen Musiker, der Musiktheoretiker, der Klavierpädagogen, der Physiologen, der Psychologen, der Physiker und Mathematiker und der Instrumentenbauer. Für die Klaviertechnik aber sind alle Untersuchungen, die nicht gleichsam auf ihre Quelle — die Mechanik des modernen Klaviers selbst — zurückgehen, mehr oder weniger unfruchtbar.

Wir wollen nun diesen Abschnitt mit einigen resümierenden und verallgemeinernden Betrachtungen abschließen.

Unseren Ausgangspunkt bildeten die Werkzeuge des Klavierspielers, die mit der Saite unmittelbar in Berührung kommen: nämlich Hammer und Dämpfer.

Der erste Satz behandelt die Funktion des Hammers. Nur die Geschwindigkeit des Hammers bedingt die Intensität des Tones. Die Geschwindigkeit des Hammers ist nur abhängig von der Geschwindigkeit der Tastenabwärtsbewegung. Die Aufmerksamkeit des Spielers hat sich daher auf die Bewegung der Taste zu richten, wobei sie sich entweder nur auf die zu erreichende Geschwindigkeit oder auch auf die anzuwendende Kraft konzentrieren kann, da Kraft und Geschwindigkeit sich gegenseitig bedingen. Eine andere Möglichkeit, die Schwingungsamplitüde einer Saite und damit ihre Tonstärke zu beeinflussen, ist dem Spieler nicht gegeben. Auf diesem Satz baut sich also die ganze Dynamik des Klavierspiels auf. Wir können diesen Satz auch den „dynamischen Satz der Klaviermechanik“ nennen.

Der zweite Satz behandelt die Funktion des Dämpfers. Der Dämpfer ist das spezielle Werkzeug der Artikulation, doch besteht auch ein gewisser Zusammenhang zwischen Intensität und Artikulation. Dem Spieler stehen zwei Mittel zur Verfügung, um den Dämpfer zu bewegen: die Taste und das Pedal. Diese beiden Mittel schließen sich bei gleichzeitiger Funktion gegenseitig aus, indem das Pedal alle Dämpfer zugleich dem Wirkungsbereich aller Tasten, die Taste dagegen nur ihren speziellen Dämpfer dem Wirkungsbereich des Pedals entzieht. Das Pedal ist das Mittel der Artikulation im Großen. Die Taste dagegen artikuliert im Detail. Die kürzesten Töne (Staccato) können nur durch die Taste erzielt werden. Bei gehobener Dämpfung gibt es keine kürzesten Töne. Die Extreme der Artikulation stellen sich dar: der längste Ton — bei größterreichbarer Intensität und Aufhebung aller Dämpfer (Pedal) in der tiefsten Baßlage; der kürzeste Ton — bei kleinsterreichbarer Intensität und vollständigem Liegenbleiben des Dämpfers in der höchsten Diskantlage. Die in der Mitte liegenden Qualitäten unterscheiden sich als Legato und Staccato, die durch Hinzutreten einer zweiten Dimension — der Tonfolge, kenntlich werden: wächst die Schnelligkeit der Tonfolge, so verwischen sich die Qualitätsunterschiede, nimmt sie ab — so vergrößern sich die Unterschiede bis zu ihren natürlichen Grenzen (wie oben). Die Taste artikuliert viel präziser, schneller und kürzer als das Pedal, welches letztere noch den Tönen einen mehr oder weniger unreinen Charakter verleiht. Die Taste artikuliert durch das Passieren der Dämpfungsgrenze während der Aufwärtsbewegung. Die Aufmerksamkeit des Spielers muß sich daher diesem Vorgange zuwenden, wobei sie sich am besten auf den Beginn der Bewegung konzentrieren kann. Diesen Satz können wir den „Satz von der Artikulation" nennen, resp. auch den „Satz von der beherrschten Tondauer".

Der dritte Satz faßt nun die mechanischen Funktionen, die in den ersten Sätzen getrennt betrachtet wurden, zeitlich zusammen und gibt uns ein Bild von ihrem Gesamtverlaufe. Die drei Einzelstadien der Tastenbewegung — Abwärtsbewegung, Zwischenstadium, Aufwärtsbewegung — gehören eng zusammen: hat die Abwärtsbewegung der Taste begonnen, so muß unbedingt die Unterbrechung — der charakteristische Beginn des Zwischenstadiums — und die Aufwärtsbewegung folgen. Die Dauer des Zwischenstadiums charakterisiert die Artikulation. Die Arbeit, die innerhalb dieser drei Bewegungsstadien geleistet wird, ist direkt nützlich und wird durch die Ebene der Tastenoberflächen von der vorbereitenden, indirekt nützlichen geschieden. Für die direkt nützliche Arbeit ist die mechanische Grundebene des Klaviers, die Widerstandsebene der Tastenböden, von großer Bedeutung.

Die ersten beiden Sätze sprechen die mechanische Grundlage aller

Klaviermusik aus, sie geben die Verwertungsmöglichkeiten der Klaviermechanik in musikalischer Beziehung an. Der dritte Satz faßt dagegen von einem rein mechanischen Gesichtspunkte aus die beiden ersten zusammen, gibt das phoronomische Prinzip der Tastenbewegung und stellt das kleinste mechanische Element, das Atom der Klaviertechnik fest, — die Einzeltastenbewegung.

Diese Einzeltastenbewegung dürfte daher naturgemäß das Objekt abgeben, an das Physik, Bewegungsphysiologie, Psychologie ihre exakte Untersuchung anknüpfen könnten. Denn sie gestattet, alle indirekt nützliche Arbeit auf ein Minimum zu reduzieren, und ermöglicht auch ohne ein vollständiges Klavier, das — abgesehen vom Kostenpunkt — die Untersuchungen natürlich in mancher Beziehung behindern würde, eine genaue Beobachtung und Messung der hauptsächlichsten Funktionserscheinungen. Doch müßte die Konstruktion eines derartigen Apparates dem modernen Klaviermechanismus möglichst angenähert werden.

Im Verhältnis zur Einzeltastenbewegung bilden die Einzelanschlagsbewegungen die nächst höhere Kategorie von Bewegungen in der Klaviertechnik. Die Einzelanschlagsbewegung erfordert außer der direkt nützlichen Bewegung mehr oder weniger indirekt nützliche, vorbereitende Bewegungen und wird erst zur Einzeltastenbewegung, wenn sie die Grenze der Tastenoberflächenebene überschreitet.

Von Musik kann man aber erst reden, wenn die Einzelanschlagsbewegungen zu Reihen und Folgen von Gruppen zusammentreten, wobei diese Einheiten höherer Ordnung nur durch die musikalische Einheit (Motiv, Periode, Form) bestimmt werden dürfen. Die Klaviertechnik, könnte man definieren, besteht aus der Verbindung von Einzelanschlagsbewegungen, die sich nach Maßgabe des musikalischen Inhalts zeitlich zu höheren Einheiten zusammenschließen müssen, sei es als Einzelreihen, sei es als Folgen von Gruppen (Akkorden). Es ist klar (wie wir es ja schon im ersten Teil betont haben), daß, angefangen von der Einzelanschlagsbewegung, wohl nur die mathematische Bewegungsphysiologie die Probleme der Klaviertechnik zu lösen vermag, zu welchem Zweck ein erstklassiges Instrument für ihre Untersuchungen unbedingt zur Verfügung stehen muß.

Will man nun die Klaviertechnik einem allgemeinen Bewegungsprinzip unterordnen, so kann man sagen, daß sie in die Kategorie von solchen Bewegungsvorgängen gehört, die eine fortgesetzte, nach einer bestimmten Gesetzmäßigkeit sich vollziehende und gliedernde Berührung von räumlich getrennten und in einer Ebene liegenden Widerständen bezwecken.

Darin offenbart sich eine gewisse Verwandtschaft der Klaviertechnik mit den verschiedenen Arten des Gehens, Laufens, Springens, Tanzens.

Namentlich gleichen sich im Prinzip Klaviertechnik und Tanz; doch liegen beim Tanz die berührten Widerstände zweidimensional, ohne den Zwang ganz bestimmter Entfernungen in einer Ebene, die in ihrer ganzen Ausdehnung mittelbar dem ganzen Körper Bewegungsfreiheit gestattet, während beim Klavierspiel der Körper wenigstens in einem Punkte räumlich fixiert bleibt und die ausführenden Organe an ganz bestimmte Entfernungen gebunden sind, wobei die berührten Widerstände eindimensional durch die geradlinig verlaufende Reihe der Tasten bestimmt werden. Unwesentlich ist dabei der Umstand, daß Obertasten und Untertasten zwei Reihen und zwei durch einen geringen Niveauunterschied (= Ganghöhe der Taste) getrennte parallele Ebenen bilden. Denn die Funktion der Ober- und Untertaste ist in jeder Beziehung die gleiche.

Die Klaviatur bildet nun die vollkommenste Anpassung unseres allgemeinen Bewegungsprinzips an die Bewegungsfunktionen von Finger, Hand und Arm. Durch die Vermittelung der Klaviatur kombiniert es sich mit allen möglichen anderen Prinzipien: in mechanisch vollkommenster Weise beim Klavier: mit dem Prinzip geschlagener Saiten, bei der Orgel, beim Harmonium: mit dem Prinzip geöffneter und geschlossener Luftkanäle usw. Durch die Klaviatur sind alle Tasteninstrumente in ihrer Technik miteinander verwandt, denn die Bewegungsform der Taste, wie sie der dritte Satz kennzeichnet, ist überall dieselbe, während Unterschiede nur in der direkt nützlichen Arbeitsleistung bestehen können. Da nun die musikalische Vorstellung sich erst durch das Medium einer Bewegungsvorstellung in reale Klangwirkung umsetzen läßt, so wird diese Bewegungsvorstellung hinsichtlich der Bewegungsform und der indirekt nützlichen Arbeit gemeinsame Züge für alle Tasteninstrumente aufweisen; doch wird sie sich je nach dem Instrument hauptsächlich betreffs der bei diesem zu leistenden direkt-nützlichen Arbeit unterscheiden.

Denn eine Einheit von Musik und Bewegung ist nur möglich, wenn sich zur musikalischen Inhalts- und Ausdrucksvorstellung und zu den ausführenden Organen sich als dritter maßgebender Faktor das Instrument gesellt. Die Bewegungsvorstellung — und damit die Bewegungslehre — kann sich erst an typischen Funktionen der ausführenden Organe entwickeln, wenn diese an einem bestimmten Instrument in Erscheinung treten.

Jedesmal, wenn die Mechanik des Klaviers eine wesentliche Veränderung erfährt, muß sich auch danach die Bewegungslehre ändern. Doch ist eine solche radikale Änderung wohl kaum zu befürchten. Denn in der Wagschale liegt allen Umwälzungsgelüsten gegenüber das ungeheure Gewicht der praktischen Anpassungserfahrung von Jahrhunderten.

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Musikzeitschriften

NEUE MUSIKALISCHE RUNDSCHAU (München), 1908, Heft 8—21. — Heft 8: Eugen Schmitz setzt seinen Bericht über „Die Münchener Festspielsaison" fort (Schluß in Heft 9). — Nana Weber-Bell beendet ihre Abhandlung über „Schnürleib und Gesangsästhetik". — Paula Karsten beschreibt in der Artikelserie „Musikinstrumente fremder Völker" „Die Tambura der Sudan-Neger". — Alfred Schnerich spricht in dem Aufsatze „Wünsche für die 100. Wiederkehr von Haydns Todestag" gegen die Überführung der Gebeine Haydns nach Wien, für die Verschönerung des Wiener Haydn-Denkmals und des Wohn- und Sterbehauses des Meisters, für die Veröffentlichung populärer Ausgaben Haydnscher Werke und für eine gründlichere Erforschung des Lebens Haydns. — Heft 9: In dem Aufsatz „Zur Reform der Konzertprogramme" berichtet Eugen Schmitz über das Ergebnis der an Musikkritiker gerichteten „Umfrage": „Halten Sie es für wünschenswert, daß in Solistenkonzerten Novitäten mehr als bisher auf die Programme gesetzt werden ...?" Die Antworten von sieben bekannten Kritikern, die alle die Frage bejahen, werden wörtlich mitgeteilt, über andere wird kurz berichtet. — Einen Nachruf auf Kretschmer veröffentlicht Otto Schmid („Edmund Kretschmer"). — „Gustav Mahlers siebente Symphonie" bespricht Victor Lederer. — Heft 10: In dem Aufsatz „L. v. Köchels chronologisch-thematischer Mozart-Katalog und Mozarts Instrumentalmusik" weist Emil Krause auf Werke Mozarts hin, „die in Vergessenheit gerieten", sowie auf solche, „die vor der Gesamtausgabe entweder nicht oder nur in unkorrekter Fassung bekannt waren". — „Pelleas und Melisande von Claude Debussy" bespricht Walter Zeillarn. — „Die Königliche Musikinstrumentensammlung zu Berlin" beschreibt Paul Martell. — Paul Stauber vergleicht in dem Aufsatz „Weingartner als Operndirektor" Weingartners Tätigkeit mit der Mahlers. — Heft 11: In einem Nachtrag zu dem in Heft 9 erschienenen Aufsatz „Zur Reform der Konzertprogramme" von Eugen Schmitz werden noch 13 Antworten auf die Umfrage abgedruckt und besprochen. — A. Eccarius-Sieber schlägt in dem Aufsatz „Die soziale Lage des Musiklehrerstandes" einige Mittel zur Beseitigung der Mißstände vor. — Paula Karsten beschreibt das „Orchester der Birmanen" („Musikinstrumente fremder Völker", 3.). — Heft 12: Erich Kloß bespricht in dem Aufsatz „Richard Wagners Menschentum" ausführlich Wagners Briefe an Minna. — Benno Hirsch weist in dem Aufsatz „Louis Spohr als Erfinder des Geigenhalters" auch auf einen von ihm selbst konstruierten Geigenhalter hin. — Adolph Kohut beschreibt in dem Aufsatz „Eine berühmte deutsch-italienische Primadonna" das Leben der Catarina Mingotti (1728—1808). — Das vierte Kapitel der Abhandlung „Musikinstrumente fremder Völker" von Paula Karsten behandelt „Indische Zigeunermusik. — Bajaderentanz". — In einem kurzen Artikel wird um Geldspenden zur „Errichtung einer Gedenktafel am Wohnhause Josef Rheinbergers zu München" gebeten. — In dem interessanten Aufsatz „Eine Ästhetik des Gesamtkunstwerks aus dem Jahre 1813" (Schluß in Heft 13) bespricht Eugen Schmitz das Buch „Versuch einer Ästhetik des

dramatischen Tonsatzes" von J. F. Mosel (geboren 1772, gestorben in Wien 1844). — Betrachtungen über die Entwickelung der Kammermusik seit dem 17. Jahrhundert enthält der Aufsatz „Kammermusik" von A. W. Thomas (Schluß in Heft 13). — Der größte Teil des Aufsatzes „Pablo de Sarasate und Wilhelmine Clauß" von A. W. J. Kahle besteht aus einer Biographie der Klavierspielerin Clauß-Sarvady. — Über „Ballettreform in der Wiener Hofoper" berichtet Victor Lederer. — Der Aufsatz „Richard Wagner auf der Flucht im Mai 1849. Nach Äußerungen eines Zeitgenossen" berichtet über den Aufenthalt Wagners bei dem Sänger Ed. Franz Genast in Weimar, der Wagner einige Tage lang in einer Dachstube seines Hauses versteckt hielt. — Heft 14: Das zweite Kapitel der Artikelserie „Musiker in Thüringer Landen" enthält eine kurze Biographie des Opernkomponisten Langert in Koburg von Max Puttmann („August Langert"). — Paula Karsten beschreibt in der Aufsatzreihe „Musikinstrumente fremder Völker": 5. „Kirgisenmusik", 6. „Die Tartarenflöte". — Heft 15: Ein interessanter, ausführlicher Aufsatz über „Ernst Theodor Amadeus Hoffmann in Bamberg" von Maximilian Pfeiffer wird aus der Festschrift „Hundert Jahre Bamberger Theater" abgedruckt (Schluß in Heft 16). — Einen Aufsatz „Über Prinzipien moderner Inszenierung" veröffentlicht Alfred von Schebek gelegentlich der Neuinszenierung des „Siegfried" in der Wiener Hofoper. — „Zum 60. Geburtstage Hans von Wolzogens" bespricht Erich Kloß kurz die Schriften Hans von Wolzogens. — „Erinnerungen an Niels W. Gade" teilt Josef Lewinski mit, der den Komponisten im Jahre 1875 in einem Konzert einiger Berliner Domsänger am dänischen Königshofe kennen lernte. — Heft 16: Von dem Coburger Kapellmeister und Komponisten Alfred Lorenz handelt der dritte Aufsatz der Serie „Musiker in Thüringer Landen" von Max Puttmann („Alfred Lorenz"). — Otto Keller veröffentlicht den Aufsatz „Lilli Lehmann. Zu ihrem 60. Geburtstage". — Heft 17: Max Chop untersucht in dem interessanten Aufsatz „Orientalische Plattenmusik" (Schluß in Heft 18) auf Grund der von der Berliner Schallplattenfabrik „Beka" auf einer Weltreise phonographisch aufgenommenen Musikstücke den Charakter der Musik der Türken, Araber, Inder, Malaien, Mongolen u. a. Völker. — Heft 18: Zum 150. Geburtstag Zelters veröffentlicht A. W. J. Kahle den Aufsatz „Zelter als Begründer der Liedertafel". — Einige „Vereinzelte Gedanken eines alten Musikers" teilt W. Rischbieter mit. — Heft 19: Georg Capellen veröffentlicht eine ausführliche Abhandlung über „Die leitenden Prinzipien meiner ‚Fortschrittlichen Harmonie- und Melodielehre'". — Paula Karsten berichtet über „Wandernde Musikanten in Nordafrika" und über das „Orchester der Togoneger" („Musikinstrumente fremder Völker", Kapitel 7 und 8). — Über „Deutsche Weihnachtsspiele" alter und neuer Zeit, besonders über das von Otto Falkenberg gedichtete und von Bernhard Stavenhagen komponierte Spiel, das im Münchener Rathaussaal aufgeführt wurde, berichtet Edgar Istel.

DIE STIMME (Berlin), II., 8 — III, 5 (Mai 1908 — Februar 1909). — Heft 8: „Stimmbildung und Stimmphysiologie" von Alois Schmitz. — „Zur Disposition des Volksschulgesangunterrichtes. III: Liedwahl und Liedbehandlung" von Robert Handke. — „Die Reform des Schulgesangs in England und die Tonika-Do-(Tonic Sol-fa-) Methode" von Agnes Hundoegger (Schluß in Heft 9). — „Der erste Gesangsunterricht" von H. Leist. — „Das Geheimnis der Tonbildung für den Kunstgesang" von A. Ritter. — „Die deutsche Bühnenaussprache und ihre Bedeutung für das Volk" von Viggo Forchhammer. — Heft 9: „Carl Eitz' Tonwort im Gesangunterricht" von Hermann Stephani. — „Johann Sebastian Bachs Anfor-

derungen an die Stimme" von Franz Marschner (Schluß in Heft 10). — „Tönende Lehrmittel" von Max Walk. (Am Schluß sagt der Verfasser: „So lange man fordert, daß der Lehrer das selbst können muß, was er die Kinder lehren soll — also hier das selbständige Finden der Töne —, so lange sollte tönenden Lehrmitteln der Eingang in die Schule versagt bleiben".) — „Die zweite Lehrerprüfung und die Weiterbildung in der Musik" von A. Wiltberger. (An diesen Aufsatz knüpft E. Callies in Heft 12 „Einige Bemerkungen".) — „Herr Geh. Ober-Reg.-Rat Dr. Jansen über den Gesangunterricht an den höheren Lehranstalten" (Wiedergabe einer Rede nach dem Stenogramm; siehe auch unsere Anzeige der „Monatsschrift für Schulgesang" in der Revue des Heftes 14). — „Professor Felix Schmidt" von —e (zum 60. Geburtstag des Dirigenten des Berliner Lehrer-Gesangvereins). — Heft 10: „Beiträge zur Kenntnis des Mechanismus der Brust- und Falsettstimme" von I. F. Fischer und Jörgen Möller. — „Über den Gesangunterricht an der höheren Schule" von Wilhelm Weber (Schluß in Heft 11). — „Carl Eitz. Ein Bild seines Lebens und Schaffens" von Gustav Borchers. — „Johannes Miksch" von Ferd. Sieber (Schluß in Heft 11; ein im Nachlaß des Gesangpädagogen Ferd. Sieber [1822—75] gefundener Aufsatz zum 100. Geburtstage seines Lehrers Joh. Miksch [1765—1845]). — „Die Gesangsfrage auf dem IV. Musikpädagogischen Kongreß" von Max Ast. — Heft 11: „Die Anaemie (Blutarmut) in ihren Beziehungen zu Krankheiten der Singstimme" von R. Imhofer (Schluß in Heft 12). — „Über den Chorgesang in Volksschulen" von A. Gusinde. — „Zur Praxis des Chorsingens" von A. König. — Heft 12: „Die diatonische Tonleiter" von Paul Hassenstein. — „Die Sprache als Grundlage des Gesangunterrichtes" von Walter Howard. — „Das Unreinsingen" von Siga Garso. — „Über den Gesangunterricht an höheren Lehranstalten" von Ernst Dieckmann. — Heft 1: „Was ist ein Laut?" von Traugott Heinrich (Fortsetzung in Heft 2—5). — „Die Förderung des Schulgesanges durch den Grundlehrplan der Berliner Gemeindeschulen" von K. Gast (Fortsetzung Heft 2—4). — „Die älteste Anleitung zum Kunstgesang" von Bernhard Ulrich (Besprechung eines in der Bibliothek des Liceo Musicale in Bologna liegenden Buches vom Jahre 1562 von G. C. Maffei über Koloraturgesang). — „Sichtbare Tonschwingungen. — Ein neues Stroboskop" von Franz Wethlo. — Heft 2: „Vorurteile und Irrtümer der Gesanglehrer und Sänger bei Hals- und Nasenkrankheiten" von Johann Fein. — „Helmholtz und die Vokaltheorie" von Nana Weber-Bell (Schluß in Heft 3). — „Der Gesangunterricht in den schwedischen Volksschulen" von Anna Bergström. — „Prüfungsordnung für Lehrer und Lehrerinnen des Gesanges an hamburgischen höheren Schulen und Lehrer- und Lehrerinnen-Bildungsanstalten" von H. Fricke. — Heft 5: „Auffallende Höhenentwicklung einer Frauenstimme" von S. Flatau. — „Stimmbildung und Gesangunterricht in der Schule" von Meinhardt Böhme. — „Fräulein von Oldenbarnevelt und die Kunst" von Georg Vogel.

DIE SÄNGERHALLE (Leipzig), 1908, No. 18—23, 38, 40—52. — Außer zahlreichen Vereinsberichten, Artikeln über Vereinsangelegenheiten usw. enthalten die Nummern die folgenden Aufsätze: No. 18: „Ein Besuch bei Eduard Kremser. Nachklänge zum 70. Wiegenfeste" von K. E. — „Zum 80. Geburtstag von Conrad Schulken" von E. S. — No. 19: „Die Suggestion im Dienste der Tonkunst" von Adolf Prümers (handelt hauptsächlich von der Kunst des Dirigierens). — No. 20: „Die Wirkung der politischen Vorgänge des Jahres 1848 auf das Männergesangswesen" von A. Richard Scheumann. — „Das Bachfest in Leipzig" von Max Puttmann (Schluß in No. 21). — No. 21: „Felix Schmidt (zu seinem 60. Geburtstage)" von

H. Kolbe. — No. 38: „Der 15. Sängertag des Deutschen Sängerbundes am 11. und 12. September 1908 zu Berlin" von A. Rodewald. — „Ein Wort über Tonbildung in Männergesangvereinen" von Hugo Löbmann. — No. 40: „Der Gesamtausschuß des Deutschen Sängerbundes" (kurze Biographieen der Mitglieder des Ausschusses; mit Bild). — „Zur Frage des Aufführungsrechtes." (Der Aufsatz bekämpft den in Leipzig gegründeten „Bund deutscher Sänger gegen die Aufführungssteuer"; er gibt einen von Engelmann im Namen dieses Bundes in der „Leipziger Abendzeitung" veröffentlichten Aufsatz und eine Erwiderung darauf von Gustav Wohlgemuth wieder.) — No. 41: „Der Anfang vom Anfang in der Gesangsbildung" von Hugo Löbmann (über Tonbildung). — No. 43: „† Edmund Kretschmer" von Otto Schmid. — „Uhlands Gedichte in der musikalischen Komposition" von Leonard Korth (bereits angezeigt in der „Revue" in Heft VIII, 7). — „Das Deutschtum daheim!" von Adolf Prümers. (Der Verfasser meint, der Sozialdemokrat dürfe keine deutschen Lieder singen, weil er kein Patriot sei, und wünscht, „man sollte dem die Zunge abschneiden", der in deutscher Sprache „deutsche Heiligtümer besudelt".) — „† Christian Burkhardt." — „† Otto Lob. Ein Freund liederfroher Akademiker" von Paul Daehne. — No. 44: „Unsere Sängerfeste Freudenfeste" von H. Sömmern. — No. 45: „Kulturforderungen der Gegenwart und unsere Dirigenten" von H. Schiffler. („Die herrlichen Schöpfungen unserer großen Künstler nicht mehr einer Klasse von Auserwählten, sondern dem ganzen Volk! Das ist die Losung." „Wir wollen im letzten Grunde nicht für den Konzertsaal oder gar für die Wettsingen gearbeitet wissen, sondern wir wollen Arbeit . . . zur Bereicherung deutschen Gemüts- und Innenlebens, eine große allgemeine, auf die Veredelung des ganzen deutschen Volkes gerichtete Arbeit.") — „† Georg Kremser." — No. 46: „Eigenschaften eines Gesangvereinsmitgliedes" von H. Löbmann (über die Notwendigkeit des Selbststudiums jedes Mitgliedes). — „Ein 80jähriger Sänger" (über den Schuhmachermeister Karl Nußbaum in Magdeburg; mit Bild). — No. 47: „Idealismus" von Adolf Prümers. — „Zur Jahrhundertfeier eines bekannten Musikers" von Arno König (eine Biographie des besonders durch seine geistlichen Gesänge bekannten Komponisten Friedrich Kühmstedt, 1808—1858). — „Alexander Winterberger als geistlicher Tondichter" von Detlef Schultz. (Über die geistlichen Gesänge Winterbergers sagt der Verfasser: „Hier hat eine genial begabte, fest im Natürlichen und Volkstümlichen wurzelnde, aber mit den tiefsten religiösen Problemen ringende und nach den höchsten Idealen strebende Künstlerpersönlichkeit eine große Reihe von bedeutenden Werken geschaffen, die keinen Vergleich mit dem Besten der Vergangenheit und Gegenwart zu scheuen brauchen.") — No. 48: „Die Kritik — und wie unsere Tonmeister über sie dachten" von Franz Dubitzky (Fortsetzung in No. 49—50). — No. 49: „Warum wir uns am dritten Wettsingen um den Kaiserpreis zu Frankfurt a. M. nicht beteiligten" von Gustav Wohlgemuth. — No. 50: „Ein Altmeister des deutschen Männergesangs. Zum Gedächtnis Karl Friedrich Zelters" von Wilhelm Schlang. — No. 51/52: „Zur Dirigentenwahl" von Artur Schlegel (über die Eigenschaften eines guten Männerchordirigenten).

SÜDDEUTSCHE SÄNGER-ZEITUNG (Heidelberg), III. Jahrgang, No. 1—9 (August 1908—April 1909). — Außer zahlreichen Vereinsberichten, Artikeln über Vereinsangelegenheiten usw. enthalten die Nummern die folgenden Aufsätze: No. 1: „Herr X., der ‚ungerechte' Preisrichter" von Fritz Leutz. — „Der deutsche Männergesang und seine Hauptvertreter" von Fritz Neuert (Fortsetzung). — No. 3: „Otto Lob †" von Franz Mäding (Nachruf auf den am 10. September 1908 in

Heidelberg gestorbenen Komponisten der „Filia hospitalis" und anderer beliebter Studentenlieder). — „Das deutsche Volkslied — ein Opfer des Kunstgesanges" von Hans Bastyr. — No. 5: „Ehrliche Kritik! Ein Notschrei" von †††. — „Volkslied oder Volksballade" von Carl Pusch. — No. 6: „Konzert und Kritik" von St. — No. 7: „Felix Mendelssohn-Bartholdy" (siehe „Revue" in Heft 12). — „Wer hat den richtigen Rhythmus?" von —r. (Einige Erwiderungen auf diesen Aufsatz stehen in den folgenden Nummern.) — „Konradin Kreutzer" (kurze Biographie). — No. 9: „Karl Friedrich Weinberger †" von F. A. Müller. — „30 oder 50 Jahre Schutzfrist?" von Ernst Challier sen.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG UND SÄNGERBLATT (Zürich), 1908, No. 20—26. — Außer zahlreichen Berichten über Musikfeste, Reisen von Sängervereinen, Konzerte usw. enthalten die Nummern die folgenden Aufsätze: No. 21: „Hinter den Bergen" von E. R. (über Scriàbine und Delius). — „Kirchengesang im Engadin" von G. Bundi. (Nachtrag zu dem in der „Revue" in Heft VII, 20 angezeigten Aufsatz über den Kirchengesang in Zuoz.) — No. 22: „Der Sängerverein ‚Harmonie Zürich'" von Kd. Gachnang. (Eine ausführliche Geschichte des Vereins; mit zahlreichen Bildnissen. Fortsetzung in den Nummern 23—26.) — „Jahrmarktsmusik". — No. 23 (Beilage: „Die Instrumentalmusik"): „Gottlieb Kübler". (Kurze Biographie des Präsidenten des „Ostschweizerischen Musik-Verbandes".) — „Marschmusik" von Alb. Rossow (enthält Ratschläge an Dirigenten). — No. 24: „Die Geschichte eines Volksliedes" von Karl Nef. (Besprechung der Schrift von A. L. Gaßmann: „Das Rigilied ‚Vo Luzärn uf Wäggis zue'. Seine Entstehung und Verbreitung".) — „Die erste Entwickelung des Sängerwesens im Kanton Zürich" (enthält einen langen Auszug aus einem 1846 erschienenen, von Gerold Meyer von Knonau verfaßten Bande des Werkes „Historisch-geographisch-statistisches Gemälde der Schweiz"). — No: 25: „Mozarts Spinett" von Karl Nef. Der Verfasser weist darauf hin, daß das meist als ein Spinett bezeichnete Instrument im Mozarteum in Salzburg ein Klavichord ist. „Das Spinett gehört zu der Art des Klavizymbels, und dieses ist, ähnlich wie die Orgel, im Anschlag immer gleich stark. Der Ton ist kurz, bestimmt und scharf, im Zusammenklang rauschend und stolz. Das war das Instrument für die reiche Stimmverflechtung eines J. S. Bach und für die elegante prickelnde und bei aller Kompliziertheit doch klare Rhythmik eines Couperin. Für einen Mozart taugte es aber nicht.... Das Klavichord hat einen viel schwächern Ton als selbst ein kleines Klavizymbel, also als das Spinett. ‚Aber es können auf ihm', sagt der Apostel des Klavichords, der Dichter Schubart, ‚durch den Druck der Finger, durch das Schwingen und Beben der Saiten, durch die stärkere oder leisere Berührung der Faust nicht nur die Lokalfarben, sondern auch die Mitteltinten, das Schwellen und Sterben der Töne, der hinsterbende, unter den Fingern veratmende Triller, das Portamento oder der Träger, mit einem Wort alle die Züge bestimmt werden, aus welchen das Gefühl zusammengesetzt ist.' Das war das Instrument für den Sänger Mozart. Sein Klavierstil ist von dem Bachs so verschieden, wie das Klavichord von dem Spinett. Ein vervollkommnetes Klavichord ist das moderne Pianoforte, zu dem dann Mozart ja auch noch überging. Aber das Zarte, Schwärmerische kann das neue klangkräftigere, aber auch etwas plumpere (und seit Mozart noch immer plumper gewordene) Pianoforte doch nicht so delikat ausdrücken, wie das Klavichord, und für einzelne Sätze in Mozarts Sonaten, namentlich langsame, dürfte das Klavichord zu allen Zeiten das vollkommenste Ausdrucksmittel sein."

Magnus Schwantje

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

176. **Hugo Goldschmidt:** Die Lehre von der vokalen Ornamentik. Erster Band: Das 17. und 18. Jahrhundert bis in die Zeit Glucks. Verlag: Paul Lehsten, Charlottenburg 1907.

Der bekannte und vielseitige Musikgelehrte Hugo Goldschmidt gibt in seinem neuesten Buche über die vokale Ornamentik gewissermaßen eine Parallele, teilweise auch eine Ergänzung zu Hugo Riemanns „Geschichte der Musiktheorie". Denn er beschränkt sich durchaus nicht darauf, die einzelnen Arten und Teile der musikalischen Ornamentik zu beschreiben, sondern er stellt ihre Entwickelung und ihre Geschichte dar. Zwar beschränkt er sich auf die vokale Ornamentik und gibt auch von dieser vorerst nur den ersten Teil. Aber die Abweichungen der instrumentalen Ornamentik sind verhältnismäßig nur geringfügig, sodaß ein großer Teil ihrer Lehre in Goldschmidts Buch eigentlich gleich mit enthalten ist. Von der vokalen Ornamentik aber ist die erste Periode insofern die wichtigere und interessantere, weil in ihr die einzelnen Teile und Erscheinungen der Ornamentik erst entstehen und sich weiter entwickeln und die Ornamentik der Klassiker, Romantiker und Modernen doch immer wieder auf jene Elemente zurückgreifen muß, um sie so wie sie sind zu verwerten, oder aber um sie nochmals fortzuentwickeln. Nach einem Vorwort und einer allgemeinen Einführung behandelt Goldschmidt im ersten Teil seines Buches die geschichtliche Entwickelung des Verzierungswesens bis zum Erscheinen von Tosi's „Opinioni de cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato" 1723. Diese Entwickelung vollzieht sich in Italien, Frankreich und Deutschland, teils vollständig, teils in gegenseitiger Abhängigkeit und Vermischung, im ganzen aber doch oft sehr verschiedenartig. Die Folgen davon lassen sich bis zu Bach und Händel insofern nachweisen, als der auf deutschen Vorgängern aufbauende erstgenannte die Verzierungen zum Teil grundsätzlich anders anwendet als der mehr italienisch beeinflußte zweite. Wohl das interessanteste Kapitel ist das über die Vorschläge und ihren meist jambischen, in gewissen Fällen aber auch trochäischen Charakter; es walten hier keine Willkürlichkeiten für denjenigen, der ihre von Goldschmidt dargestellte Entwickelung kennen lernt; und man erkennt wieder einmal, daß die junge philologische und historische Musikwissenschaft nicht nur sich selbst lebt, sondern vielmehr Ergebnisse zutage fördert, die auch für die gegenwärtige praktische Musikübung von Einfluß und Bedeutung sind. Es ist gerade der viel zu wenig hervorgehobene Vorzug der Musikwissenschaft (im Gegensatz zu gar mancher anderen und älteren Wissenschaft), daß sie nicht von der lebendigen Praxis abstrahiert, nicht einsam auf toter Straße zieht, sondern daß sie immer in Verbindung mit der wirklichen Musikpflege bleibt, wodurch ihr selbst andauernd neues Leben eingeflößt wird. Der zweite Teil des Goldschmidtschen Werkes behandelt die Ornamentik des 18. Jahrhunderts seit dem Erscheinen von Tosi's „Opinioni" von 1723 und stellt zunächst die deutsche Theorie dar (wobei besonders der Abschnitt über die verschiedenen Arten des Trillers sehr interessant ist) und prüft dann Händels „Samson" und „Josua", Bachs Passionsmusiken und Glucks „Orfeo" und „Iphigénie en Aulide" vom ornamentalen Standpunkt aus. Ob die „Ornamentik der alten Musik zu neuem Leben zu erwecken und insbesondere der Händel- und Bachschen Kunst wieder zuzuführen ist", über diese wichtige Frage hat und begründet der Autor folgende Ansicht: „Nur insoweit sie sich auch dem musikalischen Empfinden des modernen Hörers eignet, die Grundlinien so zu verändern, daß die Plastik des Melos gesteigert und somit eine Verstärkung und Vertiefung des Ausdrucks bewirkt wird, nur insoweit sie zum mindesten eine Abrundung des melodischen Gedankens bedeutet, hat sie auch heut' noch Existenzberechtigung. Das Bestreben, in historischer Treue zu verfahren, darf sich nur unter diesen ästhetischen Voraussetzungen betätigen. Wo sich eine fühlbare Divergenz zwischen ihnen und dem Verfahren der Alten ergibt, werden wir immer für eine unserm Musikempfinden gemäße Ausführung eintreten. Und wo sie uns — nicht einig in ihren Ansichten — mehr als eine Art der Behandlung überliefern, wird einer unserm Empfinden genäherten Form selbst dann der Vorzug gebühren, wenn sie nicht der gemeinen Praxis der Zeit entsprach, sondern nur einer Minorität der ausübenden Künstler geläufig war." Das Buch bringt noch eine Würdigung der in der Lennardsammlung des Fitzwilliam-Museums zu Cambridge enthaltenen Aussetzungen Händelscher Einzelgesänge und als Anhang eine außerordentlich große und reiche Menge von Notenbeispielen, die die einzelnen Kapitel und Abschnitte gewissermaßen praktisch erläutern und ergänzen.

Kurt Mey

177. **Leopold Schmidt:** Aus dem Musikleben der Gegenwart. Beiträge zur zeitgenössischen Kunstkritik. Mit einem Geleitwort von Richard Strauß. Verlag: A. Hoffmann & Co., Berlin.

Es ist das Schicksal der Zeitungskritik im allgemeinen, der Vergessenheit anheimzufallen. Unter dem Eindruck des eben Erlebten geboren, oft unter den drängendsten Zeitverhältnissen zu Papier gebracht, sollen diese Referate den mehr oder minder bedeutsamen Richterspruch eines seiner Verantwortung sich bewußten Referenten darstellen. Nach Jahr und Tag, des Reizes der Aktualität entkleidet, haben sie fortan nur mehr historischen Wert. Dokumente von ehemals. Aus diesen Erwägungen hat Leopold Schmidt, der bekannte Musikreferent des „Berliner Tageblatt", seine kritischen Besprechungen zu einem Bande zusammengefaßt, zu dem Richard Strauß eine lesenswerte Vorrede schrieb. Zehn Jahre Berliner Musiklebens ziehen hier wie eine ungeheure Wandeldekoration an dem inneren Auge des Lesers vorüber. Nur ein Dezennium! Wie wenig für die Geschichte, wie viel für uns, die Zeitgenossen! Welcher Name, welches Werk wird sich hinüberretten in eine nächste Zeitperiode, die vielleicht unseren Geschmack korrigiert, die neue Werte aufstellt und wohl gar eine Straußsche „Elektra" als musikalisch-harmlos anspricht. „Weißt du, wie das wird?" Zugunsten

des Buches spricht eine durch lange Erfahrung gereifte Sachkenntnis des Autors, sein gewandter Stil, sowie das bereitwillige und verständnisvolle Mitgehen bei den Bestrebungen der Moderne. So darf es also als das interessante Bekenntnis eines versierten „Kenners" bestens empfohlen werden. Gustav Kanth

178. **Georg Münzer:** „Der Märchenkantor". Roman. Verlag: Marquardt & Co., G. m. b. H., Berlin 1908.

Dieses Buch hat das ringende und sich verzehrende Kind einer großen, bewegten Übergangszeit geschrieben. Da zucken Gefühle auf, die noch nicht benannt sind, Schmerzenslaute vernehmen wir, wie sie eigenen Seelen in stillen oder bangen Stunden erklingen, und alles übertönt das laute Schicksal, das in wirren Daseinsperioden sich deutlicher zeigt denn je. Weib — Kunst — Leben — Glauben — — — wir hören manches von alledem. Aber: die Kraft Münzers war nicht groß genug, um den Kampf der Mächte in seiner ganzen schrecklichen Vielfalt uns vorzuführen, er stand zu wenig über und zu sehr im Kampf, er war eben zu wenig Künstler und zu viel Mensch. Daher das Buch als Ganzes nicht gelobt werden soll. Im einzelnen aber ist vieles so köstlich und schön, daß es allen und besonders allen Musikern mit bestem Gewissen empfohlen werden kann. Hier eine Stelle (Seite 110), die von furchtbarer Selbsterkenntnis zeugt: „Glücklich die genialen Naturen, denen alles anfliegt, und für die auch der Frühling des Werdens nur ein erkennendes Lachen ist! Aber unselig die Sehnsuchtsnaturen, die ins Innerste alles Seins sich einbohren möchten, deren Phantasie im Alltäglichsten Wunderbares sieht, die mehr fühlen als denken, mehr träumen als leben." Im vorigen Winter hörte ich den Dichter mit einem finsteren, sonderbaren Lächeln aus dem Manuskripte des Buches im Choralionsaal lesen; da spielte man auch eine eigenartige Violinsonate von ihm. Heute ruht er im dunklen Grabe und weiß nichts mehr. Wie eitel ist doch aller Ehrgeiz vor den Geheimnissen der blinden Natur! . . . Arno Nadel

179. **Elsbeth Friedrichs:** Aus dem Leben deutscher Musiker. Verlag: H. Wollermann, Braunschweig und Leipzig.

Populär, sehr populär ist dieses Buch — populär nicht gerade im besten Sinne. Es mangelt der Verfasserin hauptsächlich daran, das aus den Quellen Geschöpfte glücklich zu ordnen und übersichtlich zu verwerten. Im übrigen müssen Fleiß und subjektive Sorgfalt rückhaltlos anerkannt werden. Dem Fachmann freilich wird das Buch manche zornige Sekunde verursachen, aber der Laie, der sich für Musik interessiert, vielleicht gar erst anfängt sich für unsere großen deutschen Meister zu begeistern — er wird gewißlich aus Elsbeth Friedrichs Werkchen Anregungen für die Zukunft in Hülle und Fülle schöpfen können. Und wenn er dann später einmal, vielleicht doch zum Musikus geworden, das Bändchen wieder aufschlägt — sein Lächeln wird ein gutmütiges sein, und ein dankbares, denn in dem Buch steckt viel Freude zur Sache, viel des Keimbaren und Befruchtenden. Darum möchte ich ihm einen gewissen Wert auf keinen Fall absprechen; es kann viel Gutes wirken. Besonders seien die hübsche Ausstattung hervorgehoben und die sehr gut gelungenen Bilder. Dr. Egon v. Komorzynski

180. **Johannes Merkel:** Kurzgefaßtes Lehrbuch der Harmonie. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1907.

Das Büchlein mag neben der mündlichen Unterweisung gute Dienste leisten; die Intervallenlehre ist recht praktisch dargestellt, aber die Anweisungen zur Auflösung der Septimen-Akkorde (S. 23 und 27) und zum Modulieren (S. 57 und 58) wären ungenügend und irreführend für den Schüler, wenn man ihm nicht vieles ganz anderes dazu sagt; Harmonielehre ohne beständige Kontrolle durch den Schönheitssinn führt leicht zu trockener Schulmeisterei.

181. **Benjamin Cutter:** Harmonic Analysis. Verlag: Oliver Ditson Comp., Boston 1902.

Das Büchlein, sehr hübsch ausgestattet und mit über 150 gut gewählten Notenbeispielen aus bekannten Werken versehen, soll den Schüler, wenn er den Memorialstoff der Harmonielehre in sich aufgenommen hat, als praktische Anwendung in die Analyse von Tonstücken jeder Art einführen, welchen Zweck es trefflich erfüllt. In diesem Stadium sieht der Anfänger oft den Wald vor lauter Bäumen nicht; eine deutsche Ausgabe wäre daher recht dankenswert, denn die deutschen Bücher von gleicher Güte sind schwerer verständlich.

182. **A. Schneider:** Akustik und Harmonie übertragen auf das praktische Gebiet. Abhandlung des mathematischen Problems für Geigenbau usw. 3. Aufl. Selbstverlag, Dresden.

Das Buch gibt dem nach wissenschaftlichen Prinzipien arbeitenden Bauer von Saiteninstrumenten (dabei auch: Zither, Guitarre, Mandoline, Banjo) den gesamten mathematischen und konstruktiven Apparat. Die Konstruktionsregeln hat der Verfasser aus der genauesten Untersuchung der Mensurverhältnisse alter Meisterinstrumente abgeleitet; sie sind für die Praxis auch benutzbar bei völligem Absehen von der mathematischen Begründung. Dr. Max Steinitzer

MUSIKALIEN

183. **Dirk Schäfer:** Suite pastorale für Orchester. op. 8. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

Schäfers Eigenart ist nicht sehr stark, doch verleiht er seinen Kompositionen manchmal, indem er in der Melodiebildung den Leitton meidet, eine kleine pikante Melancholie, jene merkwürdige exotische Sehnsucht, die uns Abendländer mit ihrer märchenhaften Unbestimmtheit lockt. Diese leise Fremdländerei ist vielleicht auch in der Suite pastorale das anreizendste. Mir will es im übrigen scheinen, als böte Schäfer zu viele äußere Mittel auf, um seine Ideen mitzuteilen: Posaunen und Tuba, die er nebst zwei Trompeten in dem ersten und dem letzten Satze seines viersätzigen Werkes zur Heerfolge entbietet, hätten just in einer Komposition, die ihren pastoral anspruchlosen Charakter in Stimmung wie Umfang so bewahrt, wie diese Suite, ruhig und besser wegbleiben können. Paul Ehlers

184. **August Weiß:** „Das Bächlein". Männer-

chor mit obligater Klavierbegleitung. op. 57. Verlag: Fritz Schuberth jun., Leipzig.

Freier in der Stimmführung, im ganzen einwandsfreier in der Deklamation wie sein „Wiegenlied“ (op. 25) behandelt der Komponist hier den Heinzschen Text als Unterlage für einen klangschönen, temperamentvollen Chor. Der gut gewählte und geschickt eingeführte Tonartenwechsel läßt die Grundstimmung in verschiedener abwechselungsreicher Färbung erscheinen, und das flüssige, durch klare Harmonieführung wohlgeformte Passagenwerk der Instrumentalbegleitung verbindet und stützt die Gesangsepisoden in wirksamer Weise. Gute Männerchöre gewinnen mit dem Stück eine schätzenswerte Bereicherung ihres Repertoires.

185. **Hugo Kaun**: Fünf Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. op. 63. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

In diesen Liedern bekundet Hugo Kaun eine ungewöhnliche lyrische Begabung. Sinn für korrekte Deklamation und Sangbarkeit der Singstimme zeichnet alle fünf Lieder aus, und mit ihrer harmonisch stets, rhythmisch oft vielgestaltigen, klangvollen Klavierbegleitung geben sie sich als poetische Stimmungsbilder von großem Reize. „In verschwiegener Nacht“ (No. 1) ist als eine Perle edelster Lyrik anzusprechen. Besonders gut scheint der Ausdruck auch in No. 2 der Sammlung „Goldene Nacht“ getroffen. Eines der gelungensten Lieder ist „Einst“. Die ernsteren Textunterlagen scheinen dem Autor am meisten zu behagen, da er hier Eigenes, Persönliches zu sagen weiß. Weniger eindringlich und überzeugend wirken (No. 3) „Frau Sonne“ und (No. 5) „Liebesahnung“, die zwar nicht des Wohlklanges entbehren, aber doch betretenere Pfade wandeln.

A. Eccarius-Sieber

186. **Max Reger**: „Abendfrieden“ (Worte von Richard Braungart). Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Dieses Lied scheint mir zu den weniger gelungenen Kompositionen Regers zu gehören, der so unermüdlich produziert, daß naturgemäß nicht alles gleichwertig sein kann. Die Melodie ist zwar schlicht und in ihrer tastenden Chromatik meist dem zarten Inhalt der Dichtung entsprechend. Aber die Begleitung ist allzu anspruchsvoll gehalten und bringt vor allem durch die fast das ganze Musikstück durchlaufenden Synkopen ein Moment der Unruhe in das Ganze, so daß der Gesamteindruck nicht so einheitlich und klar ist wie sonst, wenn Reger in „schlichten Weisen“ zu uns reden will. Für den Vortrag dürfte dieses Lied sehr schwierig sein.

187. **Hugo Kaun**: Fünf Lieder und Gesänge. op. 61. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Eine starke, reife Künstlerpersönlichkeit offenbart sich in diesen Gesängen. Ist der erste „Weiter sause“ von prachtvoller Kraft und edlem Stolz erfüllt, so offenbart sich in „Sündige Liebe“ und „Nacht“ ein tiefes Empfinden und in „Lenz“ und „Lang wandert' ich“ eine hohe, freudige Begeisterung. Jedes dieser Lieder hat seinen eignen Charakter, ist musikalisch einheitlich empfunden und dabei trotz aller Feinheit korrekt in der Faktur. Besonders wohltuend berührt die innige Verschmelzung von Wort und Ton, die ohne jeden Zwang sich ganz natürlich gibt. Daß die wertvollen Lieder verhältnismäßig leicht zu singen und zu begleiten sind, dürfte ihrer Verbreitung sehr förderlich sein. Aber auch Künstlern ersten Ranges seien sie warm empfohlen.

F. A. Geißler

188. **Egon Hanns Epstein**: Vier Gesänge. Verlag: Nickau & Welleminsky, Wien.

Drei Liedertexte sind von Hebbel; wenn diese Gedichte auch an sich wertvoll sein mögen (es sind: „Auf ein schlummerndes Kind“, „Das Kind“ und „Wiegenlied“), für die Komposition eignen sie sich infolge der hineinspielenden Reflexion keineswegs. Sie sind auch dem Komponisten Epstein nicht gelungen, allerdings nicht allein wegen ihrer Zähigkeit. Die Singstimme ist zumeist von der Harmonisierung zu sehr abhängig und ergibt, von dieser losgelöst, ein unverständliches Gefüge. Auch ist der Klaviersatz unfrei und dickflüssig. Streben nach gediegener Gestaltung und Unmittelbarkeit des Ausdrucks ist nicht zu verkennen.

189. **Ary van Leeuwen**: Vier Lieder für eine Singstimme. Verlag: Nickau & Welleminsky, Wien.

Sie erinnern in ihrer Naivität und Anspruchslosigkeit an die „gute alte Zeit“. Zu brauchen sind sie weder für den Konzertsaal noch fürs Haus. Das einzige ernstere Lied „Abendstimmung“ ist zu lieblich als Sang von einem Herzen, das zur steten Ruh' gehen möchte; es schließt auch lieblich mit dem hohen Ton. — Was von der Sammlung „Mein Lied“, der diese Gesänge angehören, bisher vorliegt, hält so gut wie nichts von dem, was der Verlag verspricht, nämlich: „eine Anzahl der schönsten Lieder zeitgenössischer Komponisten“ und eine Gabe für „jeden Freund ernster Lieder“.

190. **Franz Suchy**: Vier Lieder für eine Singstimme. Verlag: Nickau & Welleminsky, Wien.

Natürlichkeit und eine innige, unaufdringliche Sentimentalität zeichnen diese kleinen Schöpfungen vorteilhaft aus. Ich kann mir Viele denken, die sich an so einfachen und reinen Liedern wie „Herbstklage“ und „Düstrer Weg“ in der Stille ergötzen werden. Am meisten gefallen dürfte „Bienelein“ (Heine), schier dilettantisch hingegen ist „Liebeslied“.

191. **Th. W. Werner**: Sechs Gesänge für eine mittlere Stimme und Klavier. Verlag: Eisoldt & Rohkrämer, Tempelhof-Berlin.

Th. W. Werner ist ein beachtenswertes lyrisches Talent. Er ist zwar „sehr modern“, d. h.: er bevorzugt Stimmungslyrik und komplizierte subjektive Ergüsse, aber er geht nicht in der Empfindung auf, sondern er beherrscht und bildet sie nach künstlerischen Intentionen. Die Gefährlichkeit durchaus-eigener Kunst zeigt sich am besten in „Aus banger Brust“. Wie schwer ist es da, mit dem Komponisten (nicht mit dem Dichter) mitzufühlen! Sehr gelungen sind: „Abendsegen“ und „Nimm meine Hand“. In „Trost“ stört das Hauptmotiv, das an eine sehr bekannte Stelle der „Cavalleria“ anklingt.

Arno Nadel

192. **Alessandro Scarlatti**: Harpsichord and Organ Music, edited by J. S. Shedlock. I. Toccate per Cembalo. II. Toccate;

Corrente. III. Varie Partite obbligate al basso; Toccate. Verlag: Bach & Co., London.

Lassen wir auch die ganze, von Max Seiffert entschieden verneinte Frage: hat der große Vater der neapolitanischen Opernschule überhaupt genügend beglaubigte Klaviermusik geschrieben, ganz beiseite, so muß bei dieser neuen Ausgrabung doch wieder gesagt werden, daß sie lediglich um des Ausgrabens willen geschah. Diese fleißig spielerischen, etüdenhaften Tokkaten, diese Korrente und diese uninteressanten Variatiönchen über einen ostinaten Baß sind seelisch für uns vollkommen tot. Mit bloßer „diplomatisch getreuer“ Kopie des Urtextes, noch dazu mit einem nur den Historiker interessierenden Überdruck des alten Fingersatzes (!) in der ersten Tokkata und ein paar dürftigen p-, F- und FF-Vorzeichnungen, ist es bei einer praktischen Neuausgabe älterer Klaviermusik nicht getan. Da gilt es, den Satz zu beleben, gelegentlich zu füllen, manches nur Angedeutete zu erraten und mit schöpferischer Kraft auszuführen, was der alte Meister nur skizzierte. Daß eine solche moderne, praktische Ausgabe auf musikwissenschaftlicher Grundlage heute in allem wesentlichen möglich ist, glauben wir mit unsren „Alten Meistern des Klavierspiels“ (Peters) und den noch unter Kretzschmars Revision gearbeiteten und in ihrem geforderten verdickten, unruhigen Satz uns keineswegs überall sympathischen „Meisterwerken deutscher Tonkunst“ (Breitkopf & Härtel) bewiesen zu haben. Ob diese Tokkaten echt oder gar Allessandros würdig sind, darüber mögen sich die Historiker streiten. Vom Standpunkt lebendiger Kunst aber ist diese, wiederum in die höchst unerfreuliche Rubrik moderner „Umsargungen“ fallende Ausgrabung als eine vollkommen überflüssige Publikation von rein archäologisch-historischem Interesse einzuschätzen.

Dr. Walter Niemann

193. **Christian Sinding**: Studien und Skizzen für Klavier. op. 82. Verlag: W. Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

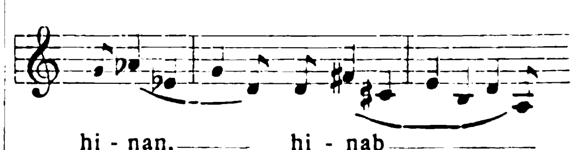
Es scheint seit langem, so traurig es auch ist sich das gestehen zu müssen, sicher, daß Sinding sich ausgeschrieben hat; er bringt nur noch leise Variationen seiner genügend bekannten Manier. Auch das vorliegende Heft zeigt die großen Vorzüge, die uns seine Werke bis zu einem gewissen Grade angenehm und schätzenswert machen, die einzelne unter ihnen dem eisernen Bestande guter Klavierliteratur beigeordnet haben: orchestrale Klangfülle, Farbe und Reiz der Motive, brillante Bravour der klavieristischen Technik, seltene, allzu eigensinnige Harmonisierungen, Abwesenheit alles direkt Unschönen und Unmusikalischen, mit dem so manche Neuere uns weidlich plagen. Aber man erkennt Sinding nach den ersten Takten und folgt ihm nicht mit dem Gefühl, daß er uns interessante, neue Wege führe, sondern mit der peinlichen Empfindung, das, was er zu sagen hat, schon gehört zu haben und im voraus zu kennen. Die zehn Stücke dieses Opus (Entschluß, Impromptu, Skizze, Geflüster, Studie, Erinnerung, Kaprice, Etude, Beim Becher, Humoreske) sind nicht alle gleich gute Sindings: die Krone von allen ist zweifellos die reizende No. 5 mit ihrer süß einschmeichelnden Melodie; No. 4 sei als prächtige Geläufigkeitsübung den Lernenden empfohlen; auch No. 2 und 6 seien hervorgehoben; der Rest scheint uns nicht auf der Höhe zu sein.

194. **Théodore Leschetitzki**: Trois morceaux pour piano. op. 48. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Die ersten beiden dieser Stücke (Prélude humoresque und Intermezzo scherzando) stellen sich als ganz prätentionslose und darum ansprechende und brauchbare Salonmusik dar. Die größeren Falten eines Prachtmantels, wie sie das dritte (Étude héroique) zur Schau trägt, liegen weniger gut: der dahinterstehende Motivkörper ist zu dürftig. Albert Leitzmann

195. **Edgar Vogel**: Fantasia appassionata sulla morte d'un eroe. op. 12. — Der Wanderer (Gedicht von P. Kildar). op. 14. — Zwei Legenden für Klavier. op. 20. — Zwei Lieder im Volkston. op. 21. — Vier Lieder aus Kildars „Liebestod“. op. 22. — Zwei ernste Gesänge. op. 23. Verlag: Eisoldt & Rohkrämer, Tempelhof-Berlin.

Was Edgar Vogel veranlaßt hat, die vorstehenden Werke der Öffentlichkeit zu übergeben, erscheint geradezu unbegreiflich; eine solche Fülle von Dilettantismus und unfreiwilliger Komik ist selten vereinigt angetroffen worden. Um nicht als gehässig zu gelten, ist es nötig eine eingehende Analyse dieser Kompositionen vorzunehmen. Da ist zunächst die Fantasia appassionata sulla morte d'un eroe für Klavier, die durchweg an dem Mangel von Phantasie und außerdem an einem ungeschickten Klaviersatz leidet. Oder war das Original für Orchester gedacht? Eine dem Titel angemessene ernste Stimmung kommt nirgend auf — trotz „quasi marcia funebre“ und „pomposo“. Um bei den Klavierwerken zu bleiben, seien jetzt erst die beiden Legenden op. 20 genannt, von denen wenigstens die erste Seite der ersten Legende — in der der Komponist allerdings den $^3/_2$ Takt mit $^6/_4$ verwechselt — einige Musik enthält. Die folgenden drei Seiten aber mit dem nicht endenwollenden synkopierten Rhythmus im $^3/_4$ Takt sind ungenießbar. Die zweite Legende in H-dur, mit „Schwungvoll und rauschend“ überschrieben, sucht dieser Bezeichnung beinahe 4 Seiten lang durch gebrochene Dreiklänge und Septimenakkorde „hinan und hinab“ gerecht zu werden. Trostlos wie die Klavierstücke sind auch die Lieder, in denen man vergeblich nach einer Spur von Erfindung sucht. „Der Wanderer“ leistet sich auf Seite 5 zwölf Takte (!) hindurch eine urkomisch wirkende Textwiederholung: „und steigt hinan, und steigt hinab — und steigt hinan, und steigt hinab — und steigt“ usw. ad infinitum. Und der Komponist versteigt sich dabei zu der folgenden musikalischen Illustration:



Blüten dieser Art ließen sich noch mehrere nachweisen; doch fanden unser in den „Zwei

Liedern im Volkston" auch noch einige Überraschungen. „Die Nachtigall" von Th. Storm hat sich eine ungewöhnliche Deklamation gefallen lassen müssen, — von der Melodie ganz zu schweigen. Was für Texte den Komponisten im allgemeinen zum Schaffen anregen, beweist außer dem vorhin genannten „Wanderer" das nächste Lied „Die Mühle", das mit der schönen Strophe schließt:

> Der Bach singt wie verloren
> Menschenlieder nach,
> Tiefer über die Ohren
> Ziehst du dein trutziges Dach!

Der Leibdichter von Edgar Vogel scheint übrigens P. Kildar zu sein, der die poetische Unterlage zu dem Opus 22 geliefert hat. Ungemein ergötzlich wirkt es, wenn der Dichter gemeinsam mit dem Komponisten am Schlusse trauert:

> Mir haben die Blumen geschlungen
> Ins Herz ein tiefes Leid,
> Mir haben die Vöglein gesungen
> Ins Herz ein tiefes Leid,
> Mir haben die Winde getragen
> Ins Herz manch tiefes Leid,
> Du aber hast mir geschlagen
> Ins Herz manch tiefes Leid!

Und die „ernsten Gesänge" op. 23! Soll man die wirklich ernst nehmen? Richard Kursch

196. **Alexander Friedrich von Hessen**: Passacaglia für Klavier. op. 7. — Vier Lieder für Bariton und Klavier. op. 8. — Vier Duette für Bariton und Sopran. op. 9. — Part songs for 2 sopranos in canon form with piano. op. 10. Kommissionsverlag: Martin Cohen, Nürnberg.

Die Nichtveröffentlichung der Passacaglia wäre ein verdienstvolles Beginnen gewesen. — Von den Liedern op. 8 ist das erste, „O wär ich früher dir begegnet", recht ausdrucksvoll gelungen, nach dem ansprechenden zweiten, „Czandra", verflachen die folgenden. — Auch die Duette op. 9 lassen erkennen, daß ihr Verfasser manches gelernt hat und bezüglich der Erfindung diesen oder jenen liebenswürdigen Einfall zu verzeichnen weiß; sie erheben sich in der Melodik und Faktur zu einer respektableren Amateurbefähigung. — Das gleiche gilt von den kanonisch gearbeiteten englischen Kinderliedern op. 10. Sämtliche 36 Stücke sind zwar nach demselben Schema angefertigt: die erste Sopranstimme beginnt, und nach ein oder zwei Takten setzt zur wörtlichen Wiederholung die zweite ein. Daß bei diesem etwas primitiven Kanonsatz beide Stimmen sich mehrfach ins Gehege kommen, hohle Zusammenklänge von aufeinanderfolgenden Quarten und sonstigen im zweistimmigen Vokalsatz mißlichen Intervallen auftauchen, wird bei der harmlosen Volkstümlichkeit des textlichen und musikalischen Inhalts kaum sonderlich stören. Otto Hollenberg

197. **Karl Stamitz**: Fünf Klaviersonaten mit begleitender Violine. op. 20. Herausgegeben von Hugo Riemann. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Diese Sonaten des begabten Sohnes von Johann Stamitz, dem Begründer der Mannheimer Schule, verdienen wirklich diese Neuausgabe. Sie bestehen durchweg aus zwei Sätzen und enthalten durchaus gesunde Musik. Sie liefern auch wieder einmal den Beweis, daß manche Zeitgenossen von Haydn es durchaus mit ihm aufnehmen können. Merkwürdig ist, daß Karl Stamitz (1746—1801), der als Violin- und Bratschenvirtuose viel gereist ist, in diesen Sonaten die Violine so stiefmütterlich bedacht hat. Für Ensembleübungen sind sie sehr brauchbar.

198. **Paul Scheinpflug**: Sonate in F-dur für Violine und Klavier. op. 13. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.

Eine Sonate, die man immer wieder gern spielen und hören wird, da sie sich frei von allem Gesuchten hält und durch Inhalt und Form für sich einnimmt. Der kraftvolle und großzügige erste Satz, der wohl von dem gleichen Satz in Brahms' erster Violinsonate etwas beeinflußt ist, entbehrt nicht zarter Stellen als Gegensatz. Feinste Stimmungsmalerei bietet der „Heidesommernacht" betitelte langsame Satz. Der letzte, der als Ausklang das Hauptthema des ersten wieder aufnimmt, bringt reizvolle Variationen über ein nur von der Geige angestimmtes Thema. Am gelungensten und frischesten ist wohl die das Scherzo vertretende Veränderung. Ein großer Vorzug dieser Sonate, die hoffentlich für manchen auch die Veranlassung wird, zu Scheinpflugs hochinteressantem, wenn auch nicht so abgeklärtem Klavierquartett zu greifen, ist ihre gute Spielbarkeit; der Komponist weiß, was er von beiden Instrumenten verlangen darf.

199. **Albert Meyer**: Sonate c-moll für Klavier und Violine. op. 14. Verlag: Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Der Komponist dieser dreisätzigen Sonate möchte am liebsten den Olymp erstürmen, aber es fehlt ihm dazu vor allem die Erfindung. Die Farblosigkeit und Dürftigkeit seiner Gedanken will er aber sich selbst nicht zugestehen, daher sucht er sie mit einem möglichst anspruchsvollen äußeren Gewand zu verhüllen. Ich fürchte, er wird damit kein Glück haben.

200. **Anna Lambrechts-Vos**: Zwei Streichquartette. op. 7. Verlag: Harmonie, Berlin.

Der Zufall fügte es, daß ich zuerst das zweite dieser Quartette in c-moll kennen lernte, das die Überschrift trägt „A celui qui m'a sauvé la vie" und prämiert ist (Triest, 1. Concorso di Composizione). Es erschien mir und meinen Mitspielern so gesucht und exzentrisch in jeder Hinsicht, daß wir es gleich ad acta legen wollten, zumal auch der Druck sich als wenig korrekt erwies und unsere Ohren arg in Mitleidenschaft gezogen wurden. Wir griffen aber dann doch noch zu dem ersten Quartett mit der Überschrift „In memoriam parentum". Gleich der erste Satz hinterließ einen starken Eindruck und offenbarte durchaus Talent und das Bestreben, schöne Gedanken in gewählter Form und durchaus moderner Weise zum Ausdruck zu bringen. Als zweiter langsamer Satz ist eine Art Trauermarsch gewählt, dessen Dissonanzen sehr gut die Trauerstimmung wiederspiegeln. Als Scherzo fungiert ein melancholischer Satz im $^5/_8$ Takt, dessen chromatisches Figurenwerk recht schwer zu spielen ist. Das Finale ist äußerst buntscheckig, fortwährend wechseln Zeitmaß, Rhythmus und Tonart; mehrmals wird auf das Hauptthema des ersten Satzes und den Trauermarsch zurückgegriffen. Geistvolle Arbeit ist nicht zu leugnen. Wenn auch

vielleicht die rein technische Arbeit nicht alle Wünsche erfüllt, so lohnt sich doch die nähere Beschäftigung mit diesem Quartett entschieden; es dürfte auch mit Erfolg öffentlich gespielt werden können. Nachdem wir uns mit No. 1 befreundet hatten, griffen wir wiederholt noch zu No. 2, jedoch das ganze Werk ist zu wenig einheitlich, um völlig zu befriedigen, und vor allem oft gar zu bizarr. Groß ist der erste Satz angelegt, auch der letzte verrät Gestaltungskraft, aber in den beiden Mittelsätzen will die Komponistin offenbar gar zu geistreich-modern sein. Es wäre sehr zu wünschen, daß ihr offenbar großes Talent in strenger Selbstzucht an ihren Werken mehr Kritik üben möchte.

201. **Joseph Haas**: Sonate für Violine und Pianoforte. op. 21. Verlag: D. Rahter, Leipzig.

Ein durchaus unreifes Werk eines hochbegabten Komponisten, der hoffentlich bald davon zurückkommt, den Himmel stürmen zu wollen. Was er namentlich im ersten Satz den Spielern und Hörern zumutet, grenzt ans Unglaubliche; so hypermodern gebärdet sich selbst Max Reger, den sich Haas zum Muster genommen zu haben scheint, doch nicht; aber trotz allen Wustes leuchten doch hier und da sehr schöne Gedanken auf, nur wird man ihrer nicht recht froh. Am Scherzo und namentlich an dessen gesangsreichem Trio kann man wieder etwas Mut fassen, muß ihn aber in dem gar zu ausgeklügelten Larghetto verlieren, zumal dessen Harmonik äußerst unruhig ist. Verhältnismäßig klar und ansprechend ist das marschartige Rondo capriccioso. Die Anforderungen an beide Spieler sind groß. Ich möchte dem Komponisten die eingehende Beschäftigung mit der Brahmsschen Kammermusik dringend ans Herz legen, ehe er weiter auf diesem Gebiet tätig ist; ich bin überzeugt, daß er dann Beachtenswertes schaffen wird.

202. **Leo Weiner**: Streichquartett No. 1. op. 4. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Zweiundzwanzig allerdings ziemlich opulent gedruckte Seiten zählt die erste Geigenstimme dieses Quartetts, dessen äußerer Umfang mir zu dem geistigen Inhalt nicht in dem rechten Verhältnisse zu stehen scheint. Die Erfindungsgabe des Komponisten entspringt in erster Linie dem Nachdenken; auf diese Weise kommen ganz geistvolle Kombinationen und Themen zum Vorschein, aber das Herz geht leer aus. Das Scherzo und Finale enthalten manches Eigenartige. Der Komponist scheint ein Ungar zu sein. Seine stärkste Seite ist die Rhythmik.

203. **Christian Sinding**: Zwei Romanzen für Violine und Pianoforte. op. 79. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Zwei sehr dankbare Vortragsstücke; besonders die zweite Romanze dürfte wegen ihrer ansprechenden Melodik und ihrer verhältnismäßig nicht großen Schwierigkeit bald sehr beliebt werden; großzügiger angelegt und bedeutender ist die erste, doch ist der Zwischensatz etwas gesucht und schwierig.

204. **L. Richter**: Concertino für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Verlag: Nagel & Dursthoff, Berlin.

Durchaus für Schüler berechnet, geschickt gemacht und daher beim Unterricht gut zu verwenden, freilich nur zu technischen Zwecken.

205. **Th. Akimenko**: Sonate pour Violon et Piano. op. 32. Verlag: P. Jurgenson, Moskau und Leipzig.

Trotz meiner Vorliebe für die Erzeugnisse russischer Komponisten kann ich mich für diese dreisätzige Sonate nicht sehr erwärmen; sie ist zu virtuos gehalten und hat zu wenig charakteristische Themen. Manches harmonisch Interessante enthält der Mittelsatz.

Wilh. Altmann

206. **Wilhelm Jeral**: Skalen und Dreiklang-Studien für Violoncello-Solo. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Obgleich die Cellostudien-Literatur quantitativ mit der für Violine oder gar für Klavier keinen Vergleich aushält, dürfte sie doch zur Erlangung der höchsten Kunstfertigkeit genügen, vorausgesetzt, daß Talent und Fleiß das Vorhandene richtig ausnutzen. Das beweisen die zahlreichen vorzüglichen Virtuosen, die durch Vermittelung der mustergültigen Arbeiten von Romberg, Dotzauer, Lee, Kummer, Duport, Merk, Piatti, Cossmann, Davidoff, Schröder, de Swert, Servais usw. zum Ziele gelangten. Trotzdem ist es freudig zu begrüßen, daß auch auf diesem Gebiete kein Stillstand eintritt. Mit den moderner gehaltenen Kompositionen für Cello werden auch, wenn nicht größere, so doch veränderte Ansprüche an die Technik gestellt. Letzteren sollen die vorliegenden Studien von Jeral augenscheinlich entsprechen, und ich glaube, daß sie ihren Zweck erfüllen werden. Der Verfasser folgt dem Prinzip, die Tonleitern auf- und abwärts mit dem gleichen Fingersatz, dann jede von der dritten Oktave ab in derselben Weise zu spielen. Anzuerkennen ist es auch, daß die Dreiklänge nicht nur in der Grundform, sondern auch in Sext- und Quartsextakkorden, die oft neue Kombinationen der Fingersätze erfordern, systematisch behandelt sind. Das Heft ist zu empfehlen.

207. **H. Grädener**: Konzert für Violoncello. op. 45. Ausgabe für Cello und Klavier. Verlag: Albert Stahl, Berlin.

Im ersten Satz dieses Werkes finden sich poetische Episoden, die dem Charakter des Instruments gut angepaßt sind. Eine sehr effektvolle Kadenz leitet zu dem vornehmlich anfangs schönen, ein wenig Parsifal-Stimmung atmenden Adagio über. Der Komponist läßt in diesem leider zu kurz geratenen Stück seine Verehrung für Wagner durchleuchten, die sich aber nicht zu aufdringlich macht. Im dritten, graziösen Satze wiederum zeigt er, daß er sich auch zu Brahms freundschaftlich stellt. Ein tarantellenartiger Anhang bringt das jedenfalls wirkungsvolle, durchkomponierte Werk zu dankbarem Abschluß. Technisch gute Spieler, die gleichzeitig über schönen Ton und Vortrag verfügen, werden mit diesem Konzert großen Erfolg haben.

Arthur Laser

KRITIK

OPER

BERLIN: Königliches Opernhaus. Ein künstlerisches Erlebnis nicht alltäglicher Art war das Auftreten von Ernestine Schumann-Heink als „Orpheus" in der Gluckschen Oper, die seit ihrer letzten Einstudierung in überaus prächtiger Inszenierung mit einer dem zweiten und dritten Akt verbindenden Wandeldekoration gegeben wird. Wenn auch der noch immer herrlichen Stimme der großen Künstlerin gelegentlich anzumerken ist, daß sie besonders in der Mittellage nicht mehr ihren früheren Reiz hat, so bietet sie durch ihren echt musikalischen und tiefinnerlichen Vortrag jedenfalls eine tiefergreifende Leistung. Besonders war dies im ersten Akt, der Trauerfeier für Eurydike, der Fall; durchaus glaubhaft war auch die Szene, in der Orpheus den Furien den Eintritt in die Unterwelt abschmeichelt. Ein musikalischer Hochgenuß war die Arie „Ach, ich habe sie verloren". Auch im Spiel war Frau Schumann-Heink von einer dem antiken Stoff durchaus entsprechenden Größe. Trefflich waren Chor und Orchester (Dirigent Edmund von Strauß). Dagegen liegt Frau Herzog die Eurydike nicht recht, und Frl. Rothauser hat stimmlich zu sehr verloren, um als Eros wirken zu können. Es ist sehr erfreulich, daß unser Publikum, wie die Vorstellung lehrte, noch für Glucks Musik empfänglich ist. Man versteht daher nicht recht, daß die längst versprochene „Iphigenie in Aulis" in der Wagnerschen Bearbeitung nur einige Male in einer Beschränkung auf die Hauptszenen gegeben worden ist. Beide „Iphigenien" vollständig, wenn auch nur einige Male alljährlich, zu geben, ist doch ein nobile officium, dem sich eine Königliche Bühne nicht entziehen sollte.

Komische Oper. Recht lohnend erwies sich die Ausgrabung der so gut wie verschollenen, aus dem Jahre 1849 stammenden zweiaktigen komischen Oper „Der Toreador" von Adolphe Adam, deren pikantes Libretto so geschickt von Fr. Rummler ins Deutsche übertragen worden ist, daß auch der ziemlich ausgedehnte Dialog belustigend wirkte. Nur drei Personen sind in dieser Oper beschäftigt: ein alter Toreador, der sein junges hübsches Weib, eine frühere Sängerin, vernachlässigt, um noch galanten Abenteuern nachzugehen, die junge Frau und ihr früherer stiller Verehrer, ein Flötist, der zum Schluß als Hausfreund Aufnahme findet, um für den ehelichen Frieden zu sorgen, weshalb das Stückchen auch den Nebentitel „Die dreieinige Liebe" führt. Adam hat dazu eine zierliche, hübsch klingende, feine Lustspielmusik geschrieben, in den ersten Akt eine Anzahl beliebter Opernmelodieen eingeflochten, die meist der Flötist zu blasen hat, und einige spanische Nationalmelodieen, z. B. die Cachucha. Einen ziemlich breiten Raum nehmen auch sehr anmutige und brillante Variationen über das Volkslied „Ah! vous dirai-je, maman" ein. Von Egisto Tango flott geleitet und von Oberregisseur Morris geschmackvoll inszeniert, errang das liebenswürdige, frische Werk einen großen Erfolg, zumal die drei Rollen gut, ja ausgezeichnet besetzt waren. Ludwig Mantler, der beste Baßbuffo, den wir zurzeit in Berlin haben, machte aus dem Toreador eine köstliche Figur und blieb der gesanglich recht schwierigen Partie nicht das mindeste schuldig. Überraschend gut fand sich Henny Linkenbach mit der Partie der jungen Frau ab; daß sie eine so brillante Koloratursoubrette ist, und auch charmant spielt, hatte sie bisher hier noch nicht zeigen können. Bernhard Bötel sang mit hübscher Stimme und feinem Geschmack den jungen Flötisten. Unter der Voraussetzung guter Besetzung dürfte sich der „Toreador" überall viele Freunde erwerben.

Wilh. Altmann

BRAUNSCHWEIG: Die letzte Neuheit des Hoftheaters, „Samson und Dalila" von Saint-Saëns erzielte infolge der trefflichen Leistungen von Frl. Knoch, den Herren Spies und Jellouschegg, sowie der überaus glänzenden Ausstattung einen großen Erfolg. Unser Heldentenor L. Abel vermittelte weder stimmlich noch darstellerisch ein richtiges Bild des hebräischen Siegfried, der mit einem Eselskinnbacken tausend Philister erschlug. Herr Cronberger, der bisherige alleinige lyrische Tenor, erhält in Herrn Doraul-Dresden, einem blutjungen, vielversprechenden Anfänger, eine Stütze; als Lyonel („Martha") führte er sich durch seine gesunde, kräftige Stimme, gewinnende Bühnenfigur und Darstellung günstig ein. In Herrn Naef-Frankfurt a. M., der bisher nur den Konzertgesang pflegte, wurde auch ein zweiter Spielbariton gewonnen.

Ernst Stier

BREMEN: Vor einigen Wochen hat „Madame Butterfly" auch bei uns ihren Einzug gehalten, und sie ist mit großen Ehren überschüttet worden. Fortwährend noch erzielt die exotische musikalische Tragödie Puccini's volle Häuser, und das darf bei der vorzüglichen Besetzung, der stilvollen Inszenierung, der geradezu verschwenderischen Pracht der Ausstattung kaum Wunder nehmen. Mit dieser zweiten Novität hat Direktor Hubert Reusch seiner anerkannt feinsinnigen Regiekunst ein glänzendes Zeugnis ausgestellt. Mit gewohnter Hingabe leitete Felix Lederer das Orchester, und unter seinem Szepter sangen und mimten Chor und Solisten mit Begeisterung. Einfach entzückend war Clara Roediger in der Titelrolle; für diese Partie besitzt sie alle künstlerischen Qualitäten in Gesang und Spiel in ganz hervorragendem Maße. Neben dieser rührenden und reizenden Gestalt behauptete sich Anna Kettner als Suzuki. Von den männlichen Rollen will ich nur die gediegenen Leistungen von Karl Baum (Linkerton), Karl Rittmann (Sharpless) und Hans Bechstein (Goro) erwähnen. — Das Gastspiel von Sigrid Arnoldson brachte Aufführungen von „Traviata" und „Margarethe".

Prof. Vopel

BRÜSSEL: Erste Aufführung am Monnaietheater von „Die Habanera", lyrischem Drama in drei Akten, Text und Musik von Raoul Laparra. Der grausige Stoff des in Paris, in Frankfurt und in Berlin bereits aufgeführten Werkes ist vom Dichter in überaus geschickter Weise behandelt. In drei originellen Bildern „malt" er uns Szenen aus dem kastilianischen Volksleben mit seinen primitiven, düsteren und abergläubischen Gebräuchen und Charakteren. Der Musik, die mit spanischen Tänzen und Volksweisen durchwoben, ist es weniger um Charakterisierung der Personen als vielmehr der Szenen zu tun. Diese sind vom

Künstler in eingehender Weise im Textbuch beschrieben: jede Gebärde, der Gesang, das Orchester, die Tänze, Dekorationen, Kostüme — alles ist peinlich genau vorgeschrieben, und dadurch wird ein einheitliches Ganzes geschaffen, wie es in der modernen Kunst vielleicht einzig dasteht. Die „Habanera", ein Tanz, erklingt in jedem Akte bei den wichtigsten Momenten. Der orchestrale Teil des Werkes zeichnet sich nicht durch interessante und klangschöne Instrumentation aus, ebensowenig als die Gesangspartieen „sanglich" geschrieben sind: beide ordnen sich vollständig der Handlung unter und sollen getrennt nicht hervortreten. Die Aufführung dieses originellen Werkes ist ausgezeichnet. Die hiesige Presse und das Publikum bringen ihm starkes Interesse entgegen. Felix Welcker

BUDAPEST: Die letzten Wochen brachten uns nun auch die seit geraumer Zeit versprochene Ballettnovität der Saison: Oscar Nedbal's Tanzpoem „Von Märchen zu Märchen", dessen Textunterlage eine Anzahl der schönsten, von dem Prager Schriftsteller Ludwig Novak sehr wirkungsvoll zusammengestellten Volksmärchen der Grimmschen Sammlung bildet. Die Musik Nedbal's, fast zu anspruchsvoll für den naiven Stimmungston des Libretto, legt das Schwergewicht auf den illustrativen Teil, in dem der Komponist viel Geistvoll-Charakteristisches, Witziges und auch Stimmungsvolles vorzubringen weiß. In den selbständigen Tanznummern berührt die glückliche Vereinigung von slawischer Melodiewärme und der wienerischen rhythmischen Grazie sehr sympathisch. Die glänzend ausgestattete, von Ballettmeister Guerra virtuos einstudierte Novität, die der Komponist selbst dirigierte, erzielte bei der Premiere einen durchschlagenden Erfolg, und bewährt sich seither als Kindervorstellung, als Zugstück ersten Ranges. — Als interessantere Ereignisse des sonstigen Repertoires sind eine treffliche Neustudierung der „Königin von Saba" (mit den Damen Szamosi und Sebeök, den Herren Arányi, Szemere und Erdös) und die Gastspielabende der Herren Feinhals und Slezak hervorzuheben. Feinhals ließ als Rigoletto kalt, faszinierte aber durch seinen Don Juan und Holländer. Slezak, der die Resultate seiner bei Reszké in Paris absolvierten Studien zum erstenmal auf der Bühne erproben wollte, enttäuschte als Rhadames und Raoul durch stimmlich und künstlerisch unzulängliche Gestaltungen, um mit einem großzügigen Othello zu beweisen, daß die Mißerfolge der früheren Abende wohl auf Indisposition zurückzuführen waren. — Für die Arbeitsenergie, mit der Direktor Mészáros sein Amt versieht, mag es als Beweis dienen, daß uns für den Rest der Saison noch drei Premieren: Goetz' „Zähmung der Widerspenstigen", Tschaikowsky's „Jolanthe" (mit Valborg Svärdström in der Titelpartie) und Smetana's „Dalibor" mit Burrian in Aussicht gestellt sind. Dr. Béla Diósy

DRESDEN: Während Marcella Sembrich, die doch nur im Anfang ihrer Laufbahn hier engagiert gewesen ist, Gelegenheit gegeben wurde, sich als Violetta und als Rosine im Kgl. Opernhause auf das glanzvollste zu verabschieden, vollzog sich seltsamerweise das Ausscheiden von Erika Wedekind ganz ohne jede offizielle Veranstaltung. Warum die Theaterleitung diese Künstlerin, die doch lange Jahre hindurch ein Stern unserer Oper war und deren Ruhm weit in die Lande hinaustrug, jetzt schon gehen ließ, ist mir unverständlich. Gewiß ist das von ihr vertretene reine Koloraturfach, ohne jede Hinneigung zum Dramatischen, durch die Entwickelung der Musik überholt, und zugegeben sei auch, daß sich Frau Wedekind nicht in dem Maße darstellerisch vertieft hat als ihre Stimme der Zeit ihren Tribut entrichtete — aber noch heute ist diese Künstlerin eine der bedeutendsten Vertreterinnen des Koloraturgesanges und als solche gerade an einem Opernhause ersten Ranges am rechten Ort. Jedenfalls hätte es die Billigkeit erfordert, ihr nach einer sechszehnjährigen Wirksamkeit einen freundlicheren Abschied von der Bühne zu gewähren, an der sie so viele Tausende erfreut hat
F. A. Geißler

HALLE a. S.: Die Oper stand in dieser Saison unter keinem günstigen Stern. Wenn man den Blick rückwärts schweifen läßt, so haftet er fast nur an den großen Wort- und Tondichtungen Wagners. Daß auch „Tristan und Isolde" dem Spielplan einverleibt wurde, ist ja sehr erfreulich. Leider standen die drei Aufführungen nicht auf der wünschenswerten Höhe, da uns ein rechter Titelheld gänzlich fehlt und die Gäste, K. Stolzenberg (Wien) und Dr. R. Banasch (Elberfeld) so manchen Wunsch offen ließen. Gut waren der Kurwenal von Fr. Frank und der König Marke des trefflichen Bassisten M. Birkholz. Einen ausgezeichneten Mozartsänger besitzen wir in Hans Bergmann, dessen „Don Juan" und „Papageno" der Vollendung immer mehr entgegenreifen, während der lyrische Tenor, Julius Barrée, infolge seiner gequälten Tongebung als „Tamino" noch weit vom Ziele entfernt ist. Diesen Eindruck hinterließ auch sein Linkerton in „Madame Butterfly", der einzigen größeren Novität, die unsere Oper herausbrachte. Sehr gut war dagegen wieder Herr Bergmann als „Sharpleß" und recht anerkennenswert Frau Guselli-Böer als Cho-Cho-San. Die sorgfältige und feinsinnige Behandlung des Orchesterpartes durch Eduard Möricke verdient ein besonderes Lob. Die andere Neuheit für Halle war Richard Heubergers „Barfüßele", das bei allem Liebreiz nicht festen Fuß zu fassen vermochte. Eine Neuinszenierung der „Hugenotten" nach Berliner Muster sei noch hervorgehoben. Ein zweifelhafter Wiederbelebungsversuch.
Martin Frey

HANNOVER: Am 27. März gelangte Strauß' „Elektra" zur begeistert aufgenommenen Erstaufführung. Über das Werk noch einmal eingehend zu schreiben, erübrigt sich wohl von selbst; nur soviel sei gesagt, daß der Gesamteindruck dieses neuesten Straußschen Werkes einheitlicher als der der „Salome" ist, und daß zumal die letzten Szenen wegen ihrer packenden Dramatik und stimmungstiefen Musik hier den nachhaltigsten Eindruck hinterließen. Die Aufführung war hervorragend. Als Elektra stand Gertrud Kappel auf einer stimmlichen und darstellerischen Höhe, die faszinierend wirken mußte. Sie war eine personifizierte Priesterin der Vergeltung. Sehr gut waren Gabriele Müller als Chrysothemis, Martha Hammerstein als

Klytämnestra und Franz Kronen als Orest. Auch alle Nebenrollen waren mit ersten solistischen Kräften besetzt. Das Königliche Orchester, auf 91 Musiker verstärkt, vertrat unter der wundervollen Leitung von Boris Bruck seinen immens schwierigen Part mit tadellosester Sicherheit und reichster Ausdrucksfähigkeit, wobei stets die nötige Zurückhaltung gegenüber den Singstimmen gewahrt blieb. Die Ausstattung schloß sich eng an die Dresdener an. — In der dieser bedeutungsvollen Premiere folgenden Woche gab es neben einer „Elektra"-Wiederholung eine strichlose Aufführung des „Ring", ein Beweis für die jetzige Leistungsfähigkeit unserer Oper. Für Mai ist ein Wagnerzyklus — „Rienzi" bis „Götterdämmerung" — vorgesehen. L. Wuthmann

KARLSRUHE: Im Hoftheater fand Leo Blechs komische Oper „Versiegelt" dieselbe warme Aufnahme, die ihr bis jetzt überall zuteil geworden. Der behagliche, von den Textdichtern Batka und Pordes-Milo geschickt gruppierte Biedermeierstoff zeigt in dem modernen, wirklichen Lustspielcharakter tragenden musikalischen Gewande viele Reize, und die Stimmen, die in dem kleinen Werke eine gelungene Lösung des Problems des musikalischen Lustspiels sehen, haben gewiß nicht so Unrecht. Jedenfalls bedeutet die Oper, bei der Inhalt und aufgebotene Mittel in glücklichstem Verhältnis stehen, die ferner durch reiche melodische Erfindung und feinsinnige Instrumentierung sich auszeichnet, eine wertvolle Bereicherung der einschlägigen Kunstgattung. Die von Alfred Lorentz sehr gut vorbereitete und geleitete Aufführung, an der sich Gisella Tercs (Else), Rosa Ethofer (Gertrud), Hans Bussard (Bertel) und Eduard Schüller (Bürgermeister) erfolgreich beteiligten, ist sehr zu rühmen. — Neueinstudiert gingen in Szene Cornelius' „Cid", unter Zugrundelegung der Originalpartitur, und Glucks „Orpheus", in welcher Oper sich die Damen Margarete Bruntsch und Ada v. Westhoven als vorzügliche Vertreterinnen der Titelpartieen auszeichneten. Franz Zureich

KÖLN: Massenets „Cherubin", dessen Bekanntschaft wohl nur die der theatralischen Literatur Beflissenen interessieren kann, aber kaum ein Erlebnis für die große Gemeinde der Theaterbesucher bedeutet, begegnete bei der von Otto Lohse mit erlesenem Geschmack einstudierten und geleiteten ersten Aufführung im Opernhause freundlicher Aufnahme. Als Cherubin, La Soledad und Philosoph boten Frida Felser, Angèle Vidron und Julius vom Scheidt recht Gutes, besonders aber zeichnete sich Claire Dux aus, die durch eine ungemein innige Gesangsdarbietung von feinstem lyrischem Aplomb und bestrickendem Wohllaut der Nina erhöhte Geltung verschaffte. — In den „Meistersingern" sang Anton van Rooy mit großem Erfolge seinen künstlerisch hochragenden Sachs, während als Beckmesser Jan Hemsing von Mainz als Engagementskandidat nicht recht gefallen konnte. — Als Heldentenor wurde nunmehr nach durchaus günstig verlaufenem Gastspiel Modest Menzinsky ab Herbst 1910 verpflichtet. Paul Hiller

MAINZ: Eine Uraufführung noch kurz vor Toresschluß: „Safié" von Henry Hadley, aber trotz aller vorausgeschickten Reklame nicht mehr als ein freundlicher Aufführungserfolg. Für die knappe Form des Einakters ist das einem persischen Märchen entnommene Sujet — Verfasser: E. Oxenford, Übersetzer: Dr. Otto Neitzel — zu wenig dramatisch. Hadleys Tonsprache leidet an Unpersönlichkeit des Ausdrucks und der Erfindung. Die normale Behandlung des Orchesters ist der einzige unbedingte Vorzug des Werkchens — das mag in der „Elektra"-Epoche nicht wenig besagen. — „Prima ballerina", eine Operetten-Novität von Max Reimann und Otto Schwarz, hätte trotz unleugbarer Schwächen sich vielleicht besser behaupten können, wenn nicht die Aufführung zu mangelhaft gewesen wäre. — In den „Meistersingern" war A. Passy-Cornet ein unübertrefflicher „David", Elisabeth Kuhnke ein fast unmögliches „Evchen". Zwei hochinteressante, erfolgreiche Gastspielabende verschafften uns Elsa Hensel-Schweitzer (Frankfurt) als „Elisabeth" (Tannhäuser) und Annie Hans-Zöpffel als „Olympia-Giulietta-Antonia" (Hoffmanns Erzählungen). Edg. Classen

MONTE CARLO (April 1909): Die unter dem Protektorat des Fürsten von Monaco stehende und von Direktor Raoul Gunsbourg geleitete Oper von Monte Carlo hatte für die diesjährige, zehn Wochen dauernde Saison ein reichhaltiges Programm zusammengestellt. Kaum jemals hat das Repertoire dieses vortrefflichen Theaters eine so überraschende Vielseitigkeit dargeboten. Zu keiner Zeit hatte die Truppe ein gleiches Ensemble berühmter Namen zu verzeichnen. Während man oftmals Gelegenheit hat, hervorragende Künstler im Verein mit mittelmäßigen oder schwachen Kräften zu hören, ist das Ensemble der in Monte Carlo wirkenden Künstler ausschließlich aus ersten Kräften zusammengesetzt. Hier wurde dem internationalen Publikum zum ersten Male von einer französischen Operntruppe der gewaltige „Ring des Nibelungen" in seiner Gesamtheit vorgeführt, eine Tat, zu der sich die „Academie nationale de Musique" in Paris bis jetzt noch nicht hat aufschwingen können. Der erste Zyklus wurde zum Besten der unglücklichen Bevölkerung der vom Erdbeben heimgesuchten italienischen Provinzen gegeben und erzielte eine Reineinnahme von 32000 Fr. Die Aufführung war mustergültig. Die Namen Felia Litvinne, Van Dyck, Rousselière, Delmas, Bouvet sprechen für sich selbst. Maschineriedirektor Kranich aus Bayreuth brachte die Wagnerschen Traditionen zur vollen Geltung. Léon Jehin hatte die Einstudierung und Leitung in seiner bewährten Hand. Die Dekorationen von Visconti waren Meisterwerke in Stimmung und Farbe, denen sich die projizierten Schlußprospekte von Frey würdig anschlossen. Die Regie unter Direktor Gunsbourg hatte herrliche Bühnenbilder geschaffen. — Wir wollen kurz einiger oft auf dem Spielplan erschienenen Opern Erwähnung tun, die alle durch die glänzende Besetzung Interesse erregten. Eine Prachtleistung war Rousselière's Don José in „Carmen", wogegen Fräulein Bréval (Carmen) vollständig versagte. „Rigoletto" mit Frieda Hempel (Berlin), Titta-Ruffo (Mailand) und Smirnow (Moskau) erzielte einen großen Erfolg.

Ebenso „La Gioconda“ von Ponchielli, die leider in Deutschland fast unbekannt ist. Litvinne, de Kowska und die Herren Anselmi und Titta-Ruffo rissen das Publikum zu spontanen Beifallsbezeugungen hin. Prachtvolle Aufführungen erlebten wir: von Rossini's „Barbier“ mit Fräulein de Hidalgo (Madrid) und den Herren Smirnow, Titta-Ruffo, Chaliapine, Pini-Corsi; von „Romeo und Julie“ mit Aino Akté, Anselmi und Gilly; von der „Bohême“ mit Bessie Abott, Spennert und den Herren Rousselière, Gilly, Chaliapine; von „Tosca“ mit Fräulein Chenal (Paris), den Herren Anselmi und von Gilly; von „Iris“ mit Madame Carelli (Mailand) und Herrn Anselmi. Zum Schlusse „Mefistofele“, in dem Chaliapine in der Titelrolle seine größten Triumphe feierte. Er hatte in Fräulein Chenal (Marguerita) und Smirnow (Faust) ebenbürtige Partner gefunden. — Der Reigen der Novitäten wurde mit „Christoph Columbus“ von Franchetti eingeleitet, einem Werk, das der Jahrhundertfeier der Entdeckung Amerikas seine Entstehung verdankt und 1892 in Genua zuerst herauskam. Die fünfaktige Oper wurde hier in drei Akten zusammengezogen aufgeführt. Der erste Akt spielt in Salamanca (1487). Die Menge erwartet ungeduldig die Entscheidung des großen Rates; man verweigert Columbus die verlangten Schiffe. Die Königin Isabella erscheint, tröstet den Unglücklichen und verspricht seine Wünsche zu erfüllen. Im zweiten Akte befinden wir uns auf dem Schiffe „Santa Maria“, das Columbus und seine Gefährten der neuen Welt entgegenführt. Das Meer wird stürmisch. Durch einige Unzufriedene aufgereizt, empört sich das Schiffsvolk und will Columbus töten. Im Augenblick der höchsten Gefahr ertönt vom Mastkorbe der erlösende Ruf: „Terra! Terra!“ und bald landet das Schiff an den unbekannten Gestaden. Dritter Akt: Medina del campo (1506) in der Grabkapelle der Könige von Kastilien bringt die Nachricht vom Tod des Columbus. Franchetti hat seine musikalischen Studien in Mailand begonnen und in München beendet. Die moderne Tonsprache wechselt mit der altitalienischen. Die große Volksszene des ersten Aktes, das Gebet der Königin Isabella, das Salve Regina der Mönche, die Verschwörung und der Triumphgesang des zweiten Aktes, sowie der Trauermarsch am Schlusse der Oper sind Nummern großen Stils voller Gestaltungskraft und Steigerung. Titta-Ruffo sang und spielte die Titelpartie in der ihm eigenen hochkünstlerischen Weise. Er ist unbestritten heute der erste Bariton Italiens. Ivonne Dubel (Paris) war eine rührende Isabella. Prachtvoll war das Schiff des zweiten Aktes gelungen, das sich, die Breitseite dem Publikum zugekehrt, im Sturme hob und senkte, ein Wunderwerk moderner Dekorationskunst von Visconti und Kranich. Chöre und Orchester unter L. Pomé waren über alles Lob erhaben. — Mit Spannung war die zweite Novität erwartet worden: „Le vieil Aigle“ nach einer tartarischen Legende von Gorki, Text und Musik von Raoul Gunsbourg. Gunsbourg wollte zeigen, daß auch ein Nichtmusiker, der das richtige Gefühl für das Theatralische hat, eine Oper schreiben kann, die, auf melodischer Grundlage aufgebaut, der Technik der modernen Tonsprache entbehren kann. Der Khan Asvab, der „alte Adler“ und sein Sohn, der glorreiche Tolaïk, lieben die schöne Sklavin Zina. Ein tötlicher Haß droht die beiden Männer zu trennen, die sich zärtlich lieben. Ein Ausweg bleibt: die Sklavin zu töten. Die sanfte Zina willigt ein aus Liebe zu Asvab. Der alte Adler aber kann den Tod seiner Sklavin nicht überwinden und stürzt sich vom Felsen ins Meer. Chaliapine war großartig als Asvab, Rousselière sang den jungen Khan entzückend im Ton, und Marguerite Carré war die idealste Zina, die man sich denken kann. Das Duett „Allah, Allah“ war von prächtiger Wirkung. Die Abschiedsszene zwischen Asvab und Zina, mit dem einfachen, im Volkston gehaltenen Wiegenlied war ergreifend und entschied den Erfolg der Oper. Léon Jéhin hat das Werk prächtig instrumentiert. Im Laufe des Monats April wird „Le vieil Aigle“ am Stadttheater in Köln seine erste deutsche Aufführung erleben. — Gar keinen Erfolg hatten die beiden Einakter, die gleichzeitig mit der Gunsbourgschen Oper das Licht der Rampe erblickten. „Le Cobzar“, lyrisches Drama von Paul Milliet, Musik von Gabrielle Ferrari, verwendet rumänische Themen, alle in Moll, die eintönig und ermüdend wirken. Schade für das recht hübsche Buch von Milliet und die sehr gute Aufführung mit Herrn Altchewsky (Moskau), Gilly und Marguerite Carré. „Naristhé“, japanisch-phantastische Oper von Alban de Poltes, Musik von Philippe Bellenot, brachte es kaum zu einem Achtungserfolg. Das Libretto ist recht unbedeutend, und die Musik erhebt sich nicht über das Niveau des Mittelmäßigen und erweckt kein Interesse. Bessie Abott (Metropolitan) und Herr Swolfs (Monnaie) verteidigten das Werk mit dem ganzen Aufgebot ihrer Kunst. — Zum Schlusse sahen wir ein berühmtes populäres Werk, das selten die Grenzen seines Vaterlandes Rußland überschreitet: „La Roussalka“ von Dargomyski.[1]) Die Partitur der Oper ist sehr melodiös; bei ihrem Erscheinen als zu modern betrachtet, mutet uns heute manches verblaßt an, doch begegnen wir Nummern von großer Schönheit, wozu in erster Linie die Balletmusik des zweiten Aktes, die prächtigen Chöre und die hochdramatische Schlußszene zu rechnen sind. Felia Litvinne wurde bei offener Szene gefeiert für die Art, wie sie die Verzweiflung Natachas zum Ausdruck brachte. Smirnow (Fürst) glänzte als Sänger wie als Darsteller. Chaliapine war ergreifend in der Rolle des Müllers. Er spielte die Wahnsinnsszene mit einer Wahrheit, die das Publikum erschauern machte. Und welche bewundernswerte Gesangskunst und Deklamation! Für die Balletszene des zweiten Aktes waren Fräulein Preobajenskaia und Herr Kiacht, zwei Berühmtheiten vom kaiserlichen Theater in St. Petersburg, gewonnen worden. Chöre und Orchester unter Léon Jehin, ebenso die Dekorationen von Visconti waren hervorragend. Max Rikoff

NÜRNBERG: An Stelle des nach Spanien beurlaubten Costa ist der ehemalige Heldentenor unseres alten Stadttheaters, Adolf Wall-

[1]) In Berlin kam das Werk im letzten Frühjahr während des Ensemble-Gastspiels der russischen Hofoper bei Kroll zu Gehör. Anm. der Red.

nöfer, bis zum Schluß der Spielzeit als ständiger Gast engagiert; er erfreut sich wegen seiner immer noch frischen, ausdauernden Stimme großen Beifalls, besonders augenblicklich, wo er die Hauptrollen in dem heuer nun schon zum drittenmal aufgeführten „Ring"-Zyklus gibt. — Heinrich Knote sang kürzlich den Lohengrin, außerdem in einem Karfreitags-Wagnerkonzert des Stadttheaters Bruchstücke aus „Walküre", aus den „Meistersingern" usw., auch Siegfrieds Schmiedelieder — im Frack. Horribile visu!

Dr. Steinhardt

RIGA: Als Herzog und Manrico in Verdi's Opern „Rigoletto" und „Troubadour" gastierte jüngst Johannes Reinhardt von der Wiener Volksoper auf Engagement. Ein anderer Tenorist, Bernhard Rogler vom Stadttheater in Chemnitz, für die Spieloper in Aussicht genommen, gastierte als Peter Iwanow in Lortzings „Zar und Zimmermann". — Das Repertoire an unserem Theater verläuft lau und flau; die seit Beginn der Saison bestehenden, höchst unerfreulichen Konflikte zwischen Direktion und Bühnen- und Orchestermitgliedern dauern fort und lasten schwer auf dem künstlerischen Wirken.

Carl Waack

ST. PETERSBURG: Im Kaiserlichen Marientheater fanden während der großen Fasten Aufführungen von „Nibelungenring"-Zyklen statt, bei denen die Dirigenten Ed. Naprawnik und Felix Blumenfeld sich in die musikalische Leitung teilten. — Das Konservatorium veranstaltete einen Abend zur Feier des Hundertjahrestages der Geburt des großen russischen Dichters Gogol. Nach einem musikalischen Prolog Glazounow's unter Leitung des Komponisten wurde Rimsky-Korssakow's komische Oper „Die Mainacht" (nach Gogol's Novelle) von Studierenden der musikalischen Hochschule aufgeführt. — Die Italienische Oper brachte bis jetzt „Traviata", „Faust", „Manon", „La Bohême", „Thaïs", „Tosca", „Barbiere de Sevilla", „Fenella", „Rigoletto". Die Vorstellungen waren, wenn man von Inszenierung, Kostümen und Ballet absieht, nicht unbefriedigend und die in den verschiedenen Opern durch den meisten Beifall ausgezeichneten Interpreten die Damen Arnoldson, Cavalieri, Sembrich, Boronat, Lipkowskaja und die Primaballerina Kschessinskaja, dann die Herren Anselmi, Battistini, Pintucci, Nani und Carpi.

Bernhard Wendel

STUTTGART: Die zweite Uraufführung in dieser Saison, „Prinzessin Brambilla", nach der gleichnamigen Novelle E. T. A. Hoffmanns von Walter Braunfels, hat es zu einer unmittelbar einschlagenden Wirkung nicht bringen können. Grund dafür ist das unverkennbare Mißverhältnis, das zwischen dem mit echt Hoffmannschem Phantasieüberschwang hingeworfenen Bild „in Callot's Manier", das nur einen sehr kleinen, unscheinbaren Kern von Handlung hat, und der symphonischen Schwere der Musik besteht. Ein tolles Maskentreiben mit Tänzen und Lichterspielen und komplizierten Chorsätzen bildet den allzu üppigen Rahmen um die kleine Karnevalsepisode, in der ein völlig übergeschnappter, in seiner Phantasiewelt ganz verlorener Komödiant durch einen menschenfreundlichen Fürsten, der als Charlatano das Volk mit phantastischem Mummenschanz belustigt, geheilt und in die Arme der Geliebten zurückgeführt wird, die er um ein Karnevalsphantom, die Prinzessin Brambilla, verließ. Eine „heitere Oper" hat Braunfels daraus nicht entwickelt. Die Schwere und Herbheit der musikalischen Gedanken und die Überfülle von Klangmischungen im instrumentalen und vokalen Aufbau machen das Mißverhältnis zwischen Zweck und Mittel, zwischen dramatischem Bild und Rahmen besonders fühlbar. Als Musikdramatiker hat der jugendliche Autor noch fehlgegriffen. Seine Musik, nur als solche betrachtet, zeigt aber eine starke künstlerische Eigenwilligkeit und Eigenfähigkeit, die, auf rechtem Wege weiterentwickelt, zu großen, wertvollen Werken führen müssen. Ob dieser Weg gerade in das Gebiet der Bühnenkunst führen wird, ist nach diesem Werke, in dem die symphonischen Werte die dramatischen überwiegen, noch nicht zu entscheiden. Für die Aufführung, die an Bühne und Orchester hohe Anforderungen stellt, verdienen die Leiter Max Schillings und Emil Gerhäuser sowie alle, mit voller Hingabe wirkenden Solo-, Chor- und Orchesterkräfte höchste Anerkennung. — Außer dieser Uraufführung erweckte noch die Wiederaufnahme von Thuille's „Lobetanz" lebhafteres Interesse. Das zartnervige Werk kam nur etwas grobdrähtig zur Erscheinung, und so erlahmte die Freude daran bald. — Eine besondere Osterfreude bereitete uns Erich Band mit einer wirklich festlichen Aufführung der „Meistersinger".

Oscar Schröter

KONZERT

AACHEN: Schumanns „Manfred" und Possart sind eigentlich untrennbare Faktoren, aber an beiden nagt das Alter. Der Rezitator verliert an Modulationskraft, obschon sein Organ noch immer von wunderbarer Tragkraft ist, und Lord Byron's Dichtung läßt uns ungeheuer kalt. Erhebt sich dann erst Astarte auf dringliche Beschwörung, um einige Worte in Grabesstimme Manfred zuzurufen, dann schwindet die Wirkung des Erhabenen ganz dahin. Reine Freude empfand man dagegen im sechsten Abonnementskonzert bei der Aufführung der zweiten Symphonie von Brahms, die Schwickerath ganz ausgezeichnet gelang. — Das vierte Kammermusikkonzert (Stiftung Waldthausen) brachte uns als Solistin Julia Culp. Sie war ausgezeichnet disponiert und beherrschte mit ihrem großen, fast pastosen Organ die weiten Räume. In Beethovens Cellosonate A-dur gab sich dann Herr Moth als tüchtige Solokraft; frisch und lebendig, fesselnd bis zum Schluß wirkte Dvořák's Klavierquintett A-dur, in dem auch unser neuer erster Konzertmeister Dietrich aus Köln mitwirkte. Prof. Schwickerath spielte beide Male den Klavierpart. Alle zwei Jahre kehrt als siebentes Konzert Bachs unvergleichliche „Matthäuspassion" wieder, um die Zuhörer in den Bann ernster Gedanken zu zwingen. Es braucht, da die Leistung des Chors wie immer stimmungsvoll war und der Aufführung die richtige Weihe gab, nur ein Wort des Urteils über die Solisten beigefügt werden.

Zalsman

(Christus) sang mit Würde und Ausdruck; aber für seine Rolle bedarf es einer Persönlichkeit, die aus dem Tiefsten schöpft. Ludwig Heß aus München sang in seiner bekannten Manier den Evangelisten. Die Solistinnen Elisabeth Ohlhoff und Gertrud Fischer-Maretzki sangen recht tüchtig, aber ohne besonderen Anspruch auf Lob. — Zu Pfingsten haben wir das Niederrheinische Musikfest wieder in unseren Mauern. Richard Strauß und Max Schillings werden erwartet. Da Düsseldorf im vorigen Jahre versagte, werden sich die zahlreichen Verehrer dieses noch immer nicht veralteten Festes mit desto größerer Aufmerksamkeit zu uns wenden.

Joseph Liese

BERLIN: Zum Besten des Pensionsfonds des Philharmonischen Orchesters dirigierte Nikisch das alljährlich zum Schluß des Winterhalbjahrs wiederkehrende Konzert. Wagners Meistersinger-Vorspiel stand zu Beginn des Programms, Tschaikowskys e-moll Symphonie zum Schluß. Unter endlosem Jubel betrat Teresa Carreño das Podium und spielte Griegs a-moll Konzert; es war eine Prachtleistung der Pianistin. Außerdem dirigierte A. Weidig drei Episoden für Orchester, die als Überschriften die drei Motti „himmelhoch jauchzend“, „zu Tode betrübt“ und „glücklich allein ist die Seele die liebt“ aus Goethes „Egmont“ an der Stirn tragen. Es war gute Musik, auch klangvoll alles instrumentiert, und der Komponist dirigierte selbst ganz brav. Intimere Beziehungen der Musik zu den Goetheschen Worten vermochte ich aber nicht zu entdecken, es fehlte der leidenschaftliche Ausdruck im „Himmelhochjauchzen“ wie im „Zu Tode betrübt sein“ dieser Liebe. Der Saal war leider nicht so gut besetzt, wie es im Interesse der Sache zu wünschen gewesen wäre. — Den zehnten und letzten Symphonieabend der Königlichen Kapelle im Opernhause dirigierte wieder Robert Laugs, da Richard Strauß immer noch von Berlin abwesend ist. Der Hauptteil des Programms bestand in Beethovens Neunter mit dem Opernchor, den Damen Hempel und Goetze, den Herren Kirchhoff und Hoffmann als Solisten. Vorher wurden noch zwei Sätze aus dem Brandenburgischen Konzert G-dur von Bach und Schuberts Unvollendete gespielt. Laugs bewährte sich auch einer so schwierigen Aufgabe wie der Beethovenschen Chor-Symphonie gegenüber als schwungvoller Dirigent, dem sein jugendliches Temperament bisweilen noch durchgeht, der aber seine Partitur im Kopfe hat, das Orchester sicher führt, die Kraft des Instrumentalkörpers loszulassen und wieder zu zügeln, das Zeitmaß zu beschleunigen und wieder zurückzuhalten weiß. — In der Karwoche hat die Singakademie Bachs Johannis- und Matthäus-Passion aufgeführt, letztere sogar zweimal am Gründonnerstag und am Karfreitag; jedesmal war kein Platz frei. In der Johannispassion sang Kammersänger Georg Grosch (Dresden) den Evangelisten, fein in der Tongebung, stilsicher, deutlich im Worte. In der Matthäuspassion war die Partie des Erzählers Felix Senius übertragen worden, im Ausdruck, in der Schönheit des Tones, wie der ganzen Gestaltung — auch in den Arien — das beste, was ich seit Jahren gehört habe. Der Evangelist wie auch die andern Solisten, die von der Orgel begleitet wurden, standen diesmal hoch oben auf dem Podium neben der Orgel, Christus und die weiblichen Solisten, die vom Orchester begleitet wurden, unten rechts und links vom Dirigenten. Van Eweyk sang beide Male den Christus, leider nicht im Charakter des Heilandes. Die Stimme klang rauh, sprach hart an und die Intonation schwebte oft zu tief. In der Johannispassion paßte Hella Rentsch-Sauer mit ihrem zerbrochenen Sopran und ihrer völligen Stillosigkeit durchaus nicht in den Rahmen des Werkes; die Altistin Agnes Friedrichowicz brachte mit ihrem weichen, warmen Organ ihre Partie trefflich zur Geltung. Tilly Koenen, die in der Matthäuspassion mitwirkte, vermochte mit ihrem mächtigen Alt der Bachschen Stimmführung nicht recht beizukommen, ihr wurde der Atem oft zu knapp, überall restierte auch etwas im Ausdruck. Meta Geyer-Dierich im Sopran fühlte sich ihrer Aufgabe völlig sicher. Die Baßpartieen waren in beiden Passionen mit den Herren Eckhard, Schwendy und Hasché passend vertreten. Die Chöre wurden von der Singakademie in beiden Werken wundervoll gesungen. Lange habe ich diese Chöre nicht so sicher, klangschön, stimmungsvoll, so schlagend im Wechsel des Ausdrucks gehört. Man muß Georg Schumann nachrühmen, daß er mit diesen Aufführungen den ihm anvertrauten Verein auf eine künstlerische Leistungsfähigkeit gehoben hat, daß auch der anspruchsvollste Hörer befriedigt, im Innersten gepackt solche schwierigen Werke wie die beiden Bachschen Passionen in sich aufnehmen konnte. — Selmar Meyrowitz dirigierte ein großes Orchesterkonzert in der Philharmonie: Beethovens große Leonoren-Ouvertüre, die fantastische Symphonie von Hektor Berlioz, außerdem noch mit Edith Walker als Sängerin aus dem „Figaro“ die C-dur Arie der Gräfin und die Schlußszene der Brünnhilde aus der „Götterdämmerung“. Ein geschickt zusammengestelltes Programm großen Stiles. Trotz seiner Jugend führte der Dirigent das Orchester sicher und fest durch alle Fährlichkeiten der verschiedenen Partituren; in der Temponahme brauchte man nicht derselben Ansicht wie der Dirigent zu sein, aber er wußte überall seine Intentionen klar und bestimmt kundzugeben und die Philharmoniker zur Gefolgschaft zu zwingen. Die Sängerin, der die Mozartische Arie nicht gut liegt — dazu verlangt man einen entschiedenen Soprancharakter —, imponierte doch wieder durch die Kunst des Gesanges, den Adel des Ausdrucks und die herrliche Fülle des Klanges.

E. E. Taubert

Dem Holländischen Trio (Marcel van Gool in Vertretung des mit Wüllner in Amerika befindlichen C. V. Bos) gebührt das Verdienst, hier die erste öffentliche, und zwar vortreffliche Aufführung des neuen Klaviertrios in C-dur op. 87 von Christian Sinding (Verlag: C. F. Peters, Leipzig) veranstaltet zu haben. In diesem sehr wirkungsvoll aufgebauten, ungemein dankbar für die einzelnen Instrumente geschriebenen und vor allem durch Schwung und Frische der Themen ausgezeichneten Werke erblicke ich eine wesentliche Bereicherung der Trioliteratur; wenngleich es uns den Komponisten nicht von einer neuen Seite kennen lernen läßt, reiht es sich seinen besten Kompositionen an. Es besteht

aus drei Sätzen, von denen nur der mittelste, eine warm empfundene Romanze, ein spezifisch norwegisches Gepräge in der Harmonik und der etwas herben Stimmungsmalerei aufweist. Die kraftvolle Energie der beiden Ecksätze hat etwas Elementares und Bezwingendes; ganz besonders gelungen ist das sich gewaltig steigernde, urgesunde Finale. Im zweiten Thema des ersten Satzes gibt der Komponist seiner großen Begeisterung für Wagner vielleicht zu sehr Ausdruck; der Einfluß des Feuerzaubers aus der „Walküre" ist gar zu erkennbar; aber wir nehmen so etwas Sinding längst nicht übel, freuen wir uns ja auch, wenn er gelegentlich sich einmal selbst zitiert; er bleibt immer die frisch und fröhlich schaffende echte Musikantennatur. In diesem Konzert des Holländischen Trios gelangte auch das Brahmssche Klavierquintett (Willem Feltzer zweite Violine, Ernst Breest Bratsche) zur Aufführung, auch trug Lolo Barnay sehr reizvoll ein internationales Liederprogramm vor. — Eine Vorfeier zum Gedächtnis des 100. Todestages Haydns veranstaltete das Halir-Quartett; in dem Programm vermißte ich eins der Jugendquartette; op. 20 No. 5 kann dafür nicht mehr gelten. — Das Wiener Rosé-Quartett, das mit Recht hier jubelnden Beifall findet, trug an seinem vierten Abend Haydns D-dur op. 76 No. 5 (mit dem berühmten Largo in Fis) und Beethovens letztes Quartett mustergültig vor und wiederholte in tonschönster, geradezu verklärter Ausführung Schuberts C-dur Quintett unter Mitwirkung von Eduard Rosé aus Weimar. — Ein junger Geiger Julius Casper, der mit dem Philharmonischen Orchester konzertierte, wurde sogar dem Brahmsschen Konzert in technischer und geistiger Beziehung völlig gerecht, besaß aber dafür nicht den erforderlichen großen Ton. Wilh. Altmann

Das 23. Symphoniekonzert des Blüthner-Orchesters leitete wieder Josef Frischen (Hannover). Er zeigte sich auch diesmal als umsichtiger, gewandter Dirigent, freilich ohne eine besonders ausgeprägte künstlerische Eigenart zu offenbaren. Das etwas bunt zusammengestellte Programm enthielt „Don Juan" von Strauß, die durch ihre frisch-lebendige Gestaltung ansprechende B-dur Symphonie von Gernsheim, d'Alberts Klavierkonzert E-dur (von Ella Jonas ausgezeichnet wiedergegeben) und die „Tannhäuser"-Ouvertüre. — Das 24. Konzert fand zum Besten eines zu gründenden Pensionsfonds für das Orchester statt und stand unter Leitung von Josef Stransky (Hamburg), der seine bewährten Dirigenteneigenschaften mit vortrefflichem Gelingen an Brahms („Erste"), Wagner (Vorspiel und Liebestod aus „Tristan") und Weber („Euryanthe"-Ouvertüre) zur Geltung brachte. Michael Preß war dem Violinkonzert D-dur von Tschaikowsky und dem Phantasiestück von Hugo Kaun ein hervorragender Interpret. Der Zyklus der Symphoniekonzerte des Blüthner-Orchesters in diesem Winter hat mit dem 24. Abend sein Ende erreicht. Wenn auch von seiten des neuen Unternehmens, nicht zuletzt auch infolge der mancherlei Unzuträglichkeiten, die ein chronisch gewordenes Gastdirigieren nun einmal mit sich bringt, noch lange nicht alle berechtigten Wünsche erfüllt werden konnten, so sollen doch der sichtliche Eifer und das künstlerische Streben der jungen Körperschaft durchaus anerkannt werden. Das Blüthner-Orchester hat unter nicht leichten Verhältnissen seine erste Winterkampagne zu Ende geführt; möge es unter glücklicheren Auspizien in der nächsten Saison seinem Ziel, in Berlin ein weiteres ständiges Orchester von Rang zu schaffen, einen erheblichen Schritt näher kommen. Willy Renz

Lillian Wiesike besitzt eine wirklich schöne und weiche Stimme, der allerdings bei hohen Noten, zumal bei freiem Einsatz, eine gewisse Schärfe anhaftet. Die Sängerin scheint Ausländerin zu sein, worauf die zwar sehr deutliche, aber gezwungene Aussprache schließen läßt. In erster Reihe ist das Tremolieren abzustellen, dann eine geschmackvolle Tonverbindung anzustreben. Der Vortrag ist beinahe zu hausmäßig natürlich. Bei tüchtigem Studium könnte sie es zu etwas bringen. — Mit durchschnittlich gutem Gelingen brachte der Oratorien-Verein zu Rixdorf am Karfreitag Haydns „Schöpfung" zur Aufführung. Die Leistung des Chors war erfreulich, die Einsätze kamen präzise, die gut abgestuften Nuancierungen machten, unterstützt durch frisches Stimmaterial, entsprechende Wirkung. Das Orchester war leider etwas unroutiniert und bereitete dem von besten Intentionen beseelten Dirigenten Johannes Stehmann manche Unbequemlichkeit. Das Klavier zur Begleitung der Rezitative sollte aber aus modernen Aufführungen endgültig verbannt werden. Von den Solisten sang Emilie Herzog, obgleich mit recht verbrauchter Stimme, mit kühler Kunstfertigkeit, Albert Wittum mit äußerst mattem Tenor, dennoch mit künstlerischem Geschmack, der starkstimmige Bassist Maximus von Hunyady, dessen angezeigte Indisposition ich nicht bemerken konnte, durchgängig roh und oberflächlich. Arthur Laser

Marie Louise Bailey-Apfelbeck spielte mit dem Philharmonischen Orchester Beethovens G-dur Konzert. Es bedeutet ein hohes Lob, wenn man sagen kann, daß dies Konzert von einer Dame befriedigend interpretiert wird. Die Konzertgeberin ist die erste Pianistin, von der ich dieses Konzert mit sicherer Technik, rhythmischem Rückgrat und auch beträchtlichem Ernste vortragen hörte. Ich verstehe nicht, wie eine so geschmackvolle Pianistin einen solchen Reißer wie Tschaikowsky's b-moll Konzert daraufsetzen kann. Der Anschlag der Künstlerin neigt dazu, stechend und hart zu werden, weniger deshalb, weil sie zuviel Kraft aufwendet (andere pauken noch viel mehr), sondern weil sie es nicht genügend versteht, die Töne der Kantilene genügend weich und warm in den harmonischen Untergrund einzubetten. Pedalbehandlung macht hier viel; lehrreich ist auch ein Studium von Alkan op. 35. 8. 11. Hermann Wetzel

Margarete Clementz ist, wie es scheint, für die Bühne ausgebildet. Ihr Stimmaterial ist vortrefflich; der Ton ist kräftig und klangschön, doch auch zart und süß, wenn es angebracht ist. Für den Liedergesang hat sie zu wenig eigenes Auffassungsvermögen. Sie neigt zu Provinzialismen, davor muß sie sich am meisten hüten. Der mitwirkende Sänger Gustav Adolph Henckels ist bereits am Ende seiner besseren Kunst; doch

ist noch viel Intelligenz und Können in seinem Singen. — Hermann Gura. Das Programm (nur Loewesche Gesänge) dieses bedeutenden Vortragskünstlers war diesmal, gewiß um dem konzertmüden Publikum entgegenzukommen, zumeist auf den heiteren Ton gestimmt. Gura ist, wie ich in diesem Winter schon einmal betont habe, einer der wenigen Sänger, die auch ohne frische Stimmittel den Hörer erfreuen. Geist, Gefühl und Gesangskunst ersetzen hier sehr vieles, wenn auch nicht alles. Eduard Behm erwies sich wieder als Meister in der Begleitungskunst.

Arno Nadel

BOSTON: Seit meinem letzten Berichte waren die Orchesterkonzerte die Hauptereignisse des hiesigen Musiklebens. Max Fiedler errang sowohl durch seine Programme wie durch seine Art zu dirigieren großen Erfolg. Den meisten Beifall brachten ihm seine Vorführungen moderner Musik. Er gab zwei Werke von Jean Sibelius: „Finlandia" und „Frühlingssang" mit großem Erfolg. Als Beethovendirigent hält er sich streng an die Tradition und individualisiert nicht so sehr wie Dr. Muck. Er ist beim Publikum sehr beliebt, obwohl einige Unzufriedene da sind. — Emil Sauer enttäuschte die an seinen Namen geknüpften Erwartungen, als er in einem Symphoniekonzert sein süßliches zweites Klavierkonzert und an einem Klavierabend eine ebenso süßliche Sonate, auch von ihm selbst komponiert, spielte. Wir sind immer dankbar, wenn ein moderner Komponist von modernen Grübeleien absieht und uns verständliche Melodieen und Harmonieen gibt. Aber ein wenig mehr Männlichkeit würde Sauers Werken nicht schaden. Der heutige Konzertbesucher verlangt mehr nach Kraft und Leidenschaft, als nach dem „Lieder ohne Worte"-Stil. — Streichquartettkonzerte regnet es hier in diesem Winter. Das Kneisel-Quartett begann seine Konzerte sehr erfolgreich in dem Privatpalast der Millionärin Gardner. Vermutlich wegen der Möglichkeit, dieses Haus betreten zu dürfen, erschien das Publikum viel zahlreicher als im vorigen Jahre. Das Spiel war ohne Fehler, wenn man nicht etwa in übermäßiger Eleganz einen Fehler erblickt. — Das Hoffmann-Quartett gab sein erstes Konzert in der neuen Jacob Sleeper-Halle, die in akustischar Hinsicht zu den besten Sälen Bostons gehört. In diesem Konzert spielten Jaques Hoffmann und Charles Anthony Regers Sonate für Violine und Klavier op. 72, die mir so häßlich schien, wie nur irgend etwas, was ich von moderner Musik gehört habe. Die Sonate war auch zu lang für unser Publikum, das jedoch so höflich war, die zwei Spieler hervorzurufen. — Das Heß-Schroeder-Quartett wird vielleicht einmal das bedeutendste amerikanische Quartett werden. Jedes der Mitglieder (Heß, Schroeder, Theodorowicz und Ferir) ist ein großer Künstler. Willy Heß spielt jedoch gewöhnlich zu stark für einen Kammermusiker. Im ersten Konzert des neuen Quartetts schmiegte er sich aber feinsinnig dem Ensemble an. Das Programm enthielt nur klassische Werke: Mozart, Schumann und Beethoven. Einschließlich des Czerwonky-Quartetts bestehen jetzt vier hervorragende Streichquartett-Vereinigungen in der einen Stadt Boston! — Dr. Ludwig Wüllner gab hier seinen ersten Liederabend. Boston pflegt neue Künstler nur langsam anzuerkennen, und so war die Zuhörerschaft klein. Er wird wiederkommen und dann gewiß ein größeres Publikum hier finden; denn er sang Lieder von Brahms, Schumann und Strauß in einer Weise, wie sie hier noch nicht gehört wurden. Die Schubertlieder sang er mit etwas zuviel Feinheit und ohne rechte Eindruckskraft. – Emma Calvé's Liederabend mit Orchester, der in der Symphony-Hall stattfand, war ebenfalls schwach besucht. Überhaupt ist der Konzertbesuch in diesem Jahre schwächer als gewöhnlich; eine Folge der „schlechten Zeiten". — — Bis zu diesem Winter war das Kneisel-Quartett unstreitig die bedeutendste Kammermusik-Vereinigung in Amerika; aber nun hat es Konkurrenten erhalten, unter denen das Hess-Schroeder-Quartett Aussicht hat, die andern zu überflügeln. Wenn es in der bisherigen Weise fortschreitet, wird es zu den hervorragendsten Streichquartetten der Welt gehören. — Die Gesellschaft „Caecilia" (Dirigent: Wallace Goodrich) begann die Saison mit einer Aufführung von Horatio Parker's „Sankt Christoph", einem etwas ungleichmäßig geratenen Werk. Als Komponist von Orchesterwerken steht er hinter Chadwick und Mac Dowell zurück; dieser übertrifft ihn weit durch Glut und dramatische Kraft. Aber als Chorkomponist, besonders von a cappella-Gesangswerken, ist Parker vielleicht der Meister unter den amerikanischen Komponisten. Die Aufführung war auch gerade in der Wiedergabe der Chöre ausgezeichnet, aber weniger gut in den Orchesterstücken. — Frau Chaminade hatte mit dem Konzert, in dem sie ausschließlich eigene Kompositionen vorführte, entschiedenen Erfolg. Man unterzieht sich einer strengen Prüfung, wenn man ein solches Konzert veranstaltet. Sogar Clara Schumann konnte diese Feuerprobe nicht bestehen, ohne ein wenig langweilig zu werden. Aber Amerika ist das Land der weiblichen Komponisten, und so errang Frau Chaminade einen Sieg. Aber sie verdient auch Anerkennung, weil sie nichts anstrebt, was außerhalb ihrer Kraft liegt. Ihre Kompositionen waren alle melodisch und anmutig, und wenn sie auch keine große Pianistin von der Art Teresa Carreño's ist, so gelang es ihr doch recht gut, ihre eigenen Gedanken auszudrücken. — In dem Konzert zum Besten des Pensionsfonds unseres Symphonie-Orchesters hatte Max Fiedler großen Erfolg mit Werken von Wagner und Tschaikowsky. Auch Beethovens Fünfte dirigierte er gut; nur machte das langsame Tempo ein wenig den Eindruck des Gekünstelten. — Wir haben in Boston eine der besten Blasmusikvereinigungen der Welt, nämlich den Longy-Club, der von Georges Longy, einem Meister der Oboe und des Englischen Horns, geleitet wird. Seine Konzerte sind „einzig in ihrer Art", da sie meist ausschließlich Werke für Holzblasinstrumente, denen nur zuweilen Horn und Klavier hinzugefügt werden, vorführen. Der Pianist dieser Vereinigung ist der ausgezeichnete Künstler Alfred De Voto. — Mit all diesen verschiedenen Veranstaltungen nimmt Boston eine führende Stellung auf dem Gebiete der Instrumental-

musikpflege. Nur hinsichtlich der Opernaufführungen stehen wir weit zurück hinter andern amerikanischen Städten. Aber das wird bald anders werden; denn in weniger als einem Jahre wird unser großes Opernhaus vollendet sein, und dann werden wir eine ständige Oper haben.

Louis C. Elson

BRAUNSCHWEIG: Der Verein für Kammermusik widmete seinen letzten Abend Vater Haydn. — Direktor Wegmann räumte das letzte populäre Konzert Susanne Dessoir ein, die, am Klavier von Bruno Hinze-Reinhold aufs beste unterstützt, mit ihren Kinder- und Volksliedern aller Nationen große Triumphe feierte. — H. Heger vereinigte in einem Konzert seine beiden Vereine, den für gemischten Chorgesang und „Franz Abt", um namentlich eine Reihe köstlicher Madrigale zu wirkungsvoller Darstellung zu bringen. — Große finanzielle Erfolge erzielten Willy Burmester mit E. v. Stefaniai und Hofopernsänger Herms mit Maria Ruzek, M. Rupricht und Kammermusikus Schütze, während die Pianistin Cl. Treitschke (Berlin) mit der Altistin P. Weber (Nordhausen) das Vergnügen, vor dem hiesigen Publikum musizieren zu dürfen, teuer bezahlen mußten. — Das letzte Hofkonzert gestaltete sich durch die Aufführung des Requiems, das Oskar v. Chelius dem Andenken unserer kunstsinnigen, allseitig betrauerten Regentin gewidmet hatte, zu einer erhebenden Trauerfeier. — Die Karwoche brachte zwei geistliche Musikaufführungen, eine des St. Pauli-Kirchenchors unter A. Blume und des „Elias" durch den Chorgesangverein unter Max Clarus; von den Solisten genügten nur Therese Müller-Reichel (Bremen) und der Tenor Hummelsheim (Hannover); der Titelheld M. Oberdörffer (Leipzig) befriedigte teilweise, die Altistin Nissen (Schleswig) gar nicht. — Die Hofpianofortefabrik Grotrian-Steinweg Nachfolger ließ durch Professor Lübke vom hiesigen Polytechnikum einen prachtvollen Saal zunächst für eigenen Bedarf und Übungszwecke bauen, der in Gegenwart des Herzog-Regenten durch ein Konzert seine künstlerische Weihe erhielt. Die Pianistin Maria Avani-Carreras (Berlin) spielte Werke von Chopin und Liszt; das Ehepaar Senius-Erler (Berlin) sang Lieder der hiesigen Komponisten H. Sommer und H. Riedel; Hermann Riedel, Adolf Wünsch und August Bieler spielten den Mittelsatz aus dem Klaviertrio (c-moll) von Mendelssohn, so die Ehrungen dieses Meisters und die Saison in schönster Weise schließend.

Ernst Stier

BREMEN: Das Konzertleben der letzten Wochen stand unter dem Zeichen von Panzners Abschied. Selbstverständlich auch in dem Sinne des „in hoc signo vinces". Das galt vom elften Philharmonischen, wo außer dem Dirigenten auch Ysaye mit Mozarts G-dur Konzert und mehr noch mit Bruchs Schottischer Fantasie wohlberechtigte Triumphe feierte. Das galt in noch höherem Grade von einem für die Orchester-Pensionsanstalt gegebenen Extrakonzerte mit Tschaikowskys „Pathetischer" und drei Wagnervorspielen. Das galt von einer volkstümlich gehaltenen Vorführung des Lehrer-Gesangvereins. Am meisten aber von dem zwölften und letzten Abend der Philharmonie, an dem eine glänzende Wiedergabe der seit Panzners Hiersein, d. h. seit zehn Jahren, regelmäßig den Winterschluß bildenden „Neunten" Anlaß zu unerhört stürmischen Ehrungen des Gefeierten gab. Als stille Feier folgte dann noch das Karfreitagskonzert, das als Hauptwerk Brahms' herrliches „Requiem" (mit Mientje van Lammen und Jan van Gorkom) brachte. Zum allerletzten Schluß steht noch ein Wagnerabend in Aussicht. Damit hätte dann unsere glorreiche Panzner-Epoche ihr Ende erreicht, und die Parole wird heißen „vivat sequens!", i. e. Ernst Wendel. — Des weiteren seien noch erwähnt ein treffliches Konzert des Domchors unter Eduard Nößler, ein schöner unter der Ägide der Philharmonie gegebener Liederabend von Julia Culp und — diesmal nur in kurzer Zusammenfassung — die ausgezeichneten Vorführungen unserer beiden in friedlichem Wettkampfe stehenden Kammermusik-Vereinigungen, deren Zusammensetzung im ersten Januarheft ausführlich angegeben ist. Endlich hat Joan Manén in zwei Konzerten wohlverdiente Lorberen geerntet. Eine ungewöhnlich interessante „Begleiterscheinung" war der auch als Solist mit Fug Geltung heischende, für die Wiedererweckung alter Kunst begeisterte Pianist Joachin Nin, interessant auch als Verfasser einer bei dieser Gelegenheit zur Kenntnis gebrachten überaus prinzipienstrengen Broschüre „Pour l'art". Freilich sieht sich der Verfasser in die eigentümliche Lage versetzt, als Begleiter so ziemlich gegen alle in jener Schrift vortrefflich verfochtenen, wenn auch nicht gerade neuen Antivirtuosentum-Grundsätze gröblich sündigen zu helfen. Aber Recht hat er.

Gustav Kißling

BRÜSSEL: Die Concerts Ysaye, die in dieser Saison so glänzend reüssiert haben, schlossen in prächtiger Weise ab. Van der Stucken leitete das letzte und erhöhte den günstigen Eindruck, den er bereits im vorigen hervorgerufen hatte. „Egmont"-Ouvertüre, Brahms' „Erste", Vorspiel und Schluß zu „Tristan" wurden von ihm mit gesunder Auffassung, straffer Rhythmik und viel Temperament dirigiert. Van Rooy sang niederländische Volkslieder und Wotans Abschied mit immer noch glänzenden Mitteln und in großzügiger Weise und wurde samt dem Dirigenten sehr gefeiert. — Im vierten Concert populaire führte Dupuis das hier lange nicht gehörte biblische Oratorium „Die Sintflut" von Saint-Saëns, op. 45, auf. In Deutschland scheint davon nur das Vorspiel für Streichorchester bekannt zu sein: es wäre den Dirigenten von Gesangvereinen sehr zu raten, sich dieses interessante, schöne und dankbare, eine gute Stunde dauernde Werk anzusehen. Die lyrische Szene „La Sulamite" von Chabrier für Mezzosopran und Frauenchor, die sich durch interessante Rhythmik und effektvolle Orchestration auszeichnet und der „Kaisermarsch" mit Chor vervollständigten das Programm, dessen choristische Ausführung durch den Theaterchor ausgezeichnet war. — Durant hatte für sein viertes Konzert große Anstrengungen gemacht: „Requiem" von Brahms und Wagners „Liebesmahl der Apostel". Für dieses war ein Männerchor aus Dison engagiert, der aber die großen Klippen nur mühsam zu umschiffen vermochte. Auch das „Requiem" verlangt einen besser geschulten Chor,

als er Durant zur Verfügung steht. Die Sopranistin schrie ihr zartes Solo mit theatralischem Pathos heraus. Das gute, aber für das große Alhambratheater etwas schwache Orchester steuerte noch die „Tannhäuser"-Ouvertüre bei, deren schnelle Temponahme sehr verblüffte.

Felix Welcker

BUDAPEST: Die Konzerthochflut ist glücklich verlaufen; fast sind schon einzelne Nachzügler willkommen. Mit dem letzten (zehnten) Abonnementskonzert der Philharmoniker fielen die Pforten zu. Es gab allerdings ein mißtönendes Knarren, das mit der letzten größeren Orchesternovität der Saison in Zusammenhang stand. Man hatte geglaubt, uns Enrico Bossi's zehn Orchestervariationen über ein sonst wohlanständig schlichtes, sogar melodisch gefälliges Thema nicht vorenthalten zu dürfen. Eine Kette lärmender, farbenpatziger Widerwärtigkeiten, vor Originalitätssucht immer wieder zur Grimasse verzerrt, weckte das endlose Stück warmes Mitempfinden für den Dirigenten Werner und die ausübenden Künstler. Die in dem Konzert mitwirkende Geigerin Elsie Playfair erwies sich bei allem Talent und technischen Können den intellektuellen Schwierigkeiten des Brahms-Konzertes nicht gewachsen. — Mit einem sehr gelungenen Abend führte sich der neue, unter der Leitung des Kapellmeisters Lichtenberg stehende „Ungarische Damenchorverein" ein, der eine empfindliche Lücke in unserem Musikleben auszufüllen berufen erscheint. Das meisterhaft exekutierte Programm enthielt Chorwerke von Palestrina, Pergolese, Schubert, Brahms, altenglische und altitalienische Madrigale und Vincent d'Indy's überraschend gounodselige Kantate „Maria Magdalena". — Von solistischen Veranstaltungen seien ein überaus genußreiches Konzert Busoni's und ein Trioabend der Herren Dohnányi-Marteau-Becker hervorgehoben.

Dr. Béla Diósy

DRESDEN: Die Neuheit des sechsten Hoftheaterkonzerts (Serie A) war Max Regers „Symphonischer Prolog zu einer Tragödie", dem man mit großen Erwartungen entgegensah. Wenn diese nicht völlig erfüllt wurden, so lag das hauptsächlich wohl daran, daß man allgemein die Hoffnung gehegt hatte, Reger werde, nachdem er sich so lange darauf vorbereitet, nun mit einer Symphonie hervortreten, die in der alten, modernisierten Form Neues bieten und ihn als den längst ersehnten Symphoniker der Zukunft zeigen werde. Der Komponist hat zwar den Versuch gemacht, etwas Neues zu schaffen, nämlich eine in einen Satz zusammengezogene symphonische Dichtung, bei der die einzelnen Themen nach Brucknerschem Vorbilde zu Themengruppen verbreitert sind, aber er ist bei diesem Versuche noch zu keinem befriedigenden Ergebnis gekommen. Dem Werke fehlt die innere Einheit, die Geschlossenheit des Aufbaus, und durch eine allzu häufige Wiederholung derselben Effekte mindert er den Gesamteindruck um so mehr, als auch die Erfindung nicht so reich ist als sonst. Ein abschließendes Urteil über eine so eigenartige, des Tonsetzers Charakterkopf auch in ihren Mängeln zeigende Schöpfung zu fällen, ist natürlich unmöglich. Die Aufführung, bei der man durch einen Strich im letzten Teile noch eine Länge beseitigt hatte, stand unter Adolf Hagens Leitung, der die reichen Mittel der Königlichen Kapelle mit ebenso viel Sicherheit wie Begeisterung für das Werk einsetzte. Die Aufnahme stand zwar an Herzlichkeit hinter der der Orchestervariationen zurück, war aber doch immerhin sehr freundlich. — Der Mozartverein bereitete in seinem Extrakonzert seinen Hörern die Sensation einer „Uraufführung", indem er durch Henri Petri das neu aufgefundene Violinkonzert G-dur von Joseph Haydn vortragen ließ. Meiner Meinung nach ist an dem Werke tatsächlich ein Kleinod für die Violine gewonnen worden. Der erste, kraftvolle Satz ist fast pathetisch zu nennen und überaus reich an Schönheiten melodischer und harmonischer Art. Das Adagio mit seiner tiefatmenden Ruhe und edlen Gesangsmelodie, die Händelsche Feierlichkeit mit Haydnscher Gefühlstiefe zu verbinden scheint, zähle ich zum Besten, was der Meister geschaffen, und das kecke, lustige Finale zeigt das gewohnte heitere Antlitz Vater Haydns. Schade daß der Schluß so unvermittelt kommt; man möchte fast glauben, daß hier bei der Rekonstruktion etwas ausgefallen sei. Henri Petri spielte das schöne Werk mit ebenso viel Tonschönheit wie sicherem Stilgefühl. Die Arie „Ach wie erbebt mein Herz", gesungen von Martha Stapelfeldt, die selten gehörte Konzertante-Symphonie für Violine, Oboe, Fagott, Cello und Orchester, sowie die letzte Symphonie D-dur vervollständigten das reiche Programm der Haydnfeier, durch die der Mozartverein unter Max v. Hakens Führung zu seinen zahlreichen Ruhmesblättern ein neues hinzufügte. — Das Petri-Quartett beschloß seine Kammermusiken durch einen Beethoven geweihten Abend in hervorragender Weise. Das Trio der Herren Bärtich, Walter Bachmann und Stenz brachte u. a. Beethovens großes Klaviertrio op. 97 in mustergültiger Weise zu Gehör, unterstützt von Helene Staegemann, die mit dem Zyklus der Schottischen Lieder Beethovens einen sehr starken Erfolg erzielte, und dem Baritonisten Bogea Oumiroff, der sich als geschmackvoller und stimmbegabter Sänger erwies, und diese Meinung später in einem eignen Liederabend noch verstärkte. — Liederabende gaben außerdem Julia Culp, die wieder aller Herzen durch ihre edle Kunst gewann und für Mendelssohn und Schumanns Zyklus „Frauenliebe und -leben" ihre beste Kraft einsetzte; Käthe Doerper, die u. a. sehr wertvolle Lieder von Clemens Braun sang und von dem trefflichen Geiger Theo Bauer wirksam unterstützt wurde; Anna Erler-Schnaudt, eine vorzügliche Altistin, die, von Reger begleitet, nur Lieder dieses Tonsetzers sang und dadurch doch ein wenig ermüdete; und endlich Lotte Kreisler, die an Innerlichkeit des Vortrags und Herrschaft über ihre Stimme sehr gewonnen hat und mit Liedern von Bertrand Roth, Percy Sherwood, Th. W. Werner und Felix Draeseke starke Eindrücke erzielte. — Teresa Carreño erwies sich an einem eignen Abend wieder als die geist- und temperamentvollste aller modernen Klavierkünstlerinnen. — Mark Günzburg ist ein Pianist von glänzender Technik und großer Lebendigkeit, der nur noch etwas mehr eigne Physiognomie bekommen muß, um unter den Virtuosen sich

einen ersten Platz zu sichern. In den beiden Schwestern Helene und Eugenie Adamian lernte man Pianistinnen von starkem Talent und beachtenswerter Technik kennen. — Eine im echten bachischen Geiste gehaltene Aufführung der Johannes-Passion unter Otto Richter in der Kreuzkirche ließ trotz allen Fleißes doch die Überzeugung aufs neue aufkommen, daß die Befreiung der Bachschen Passionen von dem Ballast der Rezitative eine immer dringender werdende Forderung der Zeit ist.

F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Die Saison entläßt uns diesmal mit einem nicht oft erlebten Zusammentreffen tiefer, ja feierlicher Eindrücke. Zwar blieb es uns versagt, im letzten Opernhauskonzert Arthur Nikisch als Dirigenten zu begrüßen; an seiner Stelle leitete Dr. Rottenberg Bruckners zweite Symphonie und Tschaikowsky's „Romeo"-Tondichtung immerhin recht anerkennenswert, und Frau Preuse-Matzenauer sang im selben Konzert Beethovens große „Leonorenarie" so edeltönend und beseelt, wie sie selbst an dieser Stätte nicht oft vernommen worden ist. — Einer anderen hervorragenden Mezzosopranistin, Julia Culp, dankt man an einem vom Museum gegebenen Abend Interpretationen vornehmster Art aus Mendelssohns, Schumanns und Wolfs Liederschätzen. Der Künstlerin wurden hier im Laufe der Saison wiederholt die echtesten Beifallshuldigungen dargebracht, ebenso wie Fritz Kreisler, der mit seiner Geige jüngst den vierten großen Erfolg davontrug, diesmal u. a. auch mit Mendelssohns Violinkonzert. — Am bedeutsamsten wirkte das Gegenüber der beiden großen Schlußproduktionen des Rühlschen und des Cäcilien-Gesangvereins. Hier wie dort ward für Bach, den großen Johann Sebastian, ein großer Sieg erfochten. Rühls Chor, von Siegfried Ochs geleitet, wiederholte aus dem Vorjahr die Messe in h-moll, wobei es mit den Chorpartieen vortrefflich, mit dem Orchester und den Solisten allerdings etwas ungleich ablief. Von den letzteren bewährte sich namentlich Anna Kämpfert, deren Vortragstalent hier im Laufe weniger Jahre von bescheidenen Aufgaben sehr glücklich emporgediehen ist. Der Cäcilienverein aber bot am Karfreitag wieder die „Matthäuspassion", und zwar befaßte er sich diesmal zum 50. Male mit der erhabenen Schöpfung, die er zuerst unter Schelble im Jahre 1829, erst zwei Monate nach ihrer „Entdeckung" durch Felix Mendelssohn zu Gehör gebracht hatte. Die jetzige Aufführung unter Willem Mengelberg trug denn auch den Stempel eines musikalischen Jubiläumsereignisses. Nicht als ob nun alles und jedes von denkbarster Vollendung gewesen wäre — so stand neben dem ausgezeichneten Evangelisten, den Jacques Urlus abgab, in Hendrik van Oort ein Sänger, der der Christuspartie in Ton und Auffassung wohl noch einiges schuldig blieb, und auch Frau Noordewier-Reddingius schien diesmal nicht so vorzüglich disponiert als sonst. Aber festlich und modern im besten Sinne war der kraftvoll-frische Geist, der das Ganze inspirierte und dem Werke neben den gewohnten dramatischen Pointen noch neue plastische Züge, auch in Chorpartieen, abgewann. Sehr schön war es auch mit dem Orchester und den Solisten bestellt. Die begeisterte Wiedergabe dieses grandiosen Bachschen „Karfreitagszaubers" fand in Herzen und Händen der Hörer den entsprechenden Widerhall.

Hans Pfeilschmidt

HALLE a. S.: Das letzte Konzert des Winderstein-Orchesters sowohl als der hiesigen Orchestervereinigung bedeuteten wirklich einen Sieg auf allen Linien. Erfuhr durch Hans Winderstein Brahms' „Dritte" eine im großen und ganzen wohlgelungene Ausführung, die allerdings durch die geradezu ideale Interpretation von Beethovens „einzigem" Violinkonzert durch Fritz Kreisler, dessen Kadenzen hierzu ich für die schönsten halte, die überhaupt existieren, noch übertroffen wurde, so errang sich Eduard Möricke mit Liszts grandioser Faustsymphonie einen ebenso großen Erfolg. Leider beeinträchtigte das durch die mühevolle Tongebung von Julius Barrée beängstigend wirkende Tenorsolo den weihevollen Schluß. Der Solist Efrem Zimbalist spielte Tschaikowskys D-dur Violinkonzert, das, je öfter man es hört, um so weniger gefällt. — Der letzte Kammermusik-Abend der Herren Hilf, Wille, Unkenstein und G. Wille erfreute durch Mozarts Es-dur, Brahms' c-moll Streichquartett und (unter Mitwirkung von Robert Hansen) Schuberts C-dur Streichquintett. — Eine doppelte Aufführung erlebte Bachs Johannes-Passion durch die Robert Franz-Singakademie unter O. Reubke und durch die Hallesche Singakademie unter W. Wurfschmidts Leitung.

Martin Frey

HANNOVER: Außer den beiden letzten Abonnementskonzerten der Königlichen Kapelle, die als Hauptwerke Symphonieen von Schumann (B-dur) und Brahms (e-moll) und als Solisten Prof. Riller (Violine) und Eva v. d. Osten (Sopran) boten, nahm die Karfreitagsaufführung unserer Musikakademie (Josef Frischen) das Hauptinteresse in Anspruch. Sie befaßte sich mit Händels „Messias" in der Chrysanderschen Bearbeitung, die sich besonders in der eigenartigen orchestralen Einkleidung als ungemein wertvoll erwies. Wundervoll gingen die Chöre; sie atmeten frischpulsierendes Leben und zeigten in ihrer festgeschlossenen Rhythmik und Klarheit, daß die Einstudierung in hohem Grade sorgfältig gewesen war. Von den Solisten waren die Altistin Paula Weinbaum und der Bassist Rabot sehr glücklich, doch auch der Tenorist Scheuten schnitt recht günstig ab, dagegen versagte Frau Rüsche-Endorf als Oratoriensängerin so ziemlich. — Die Gesamtzahl der diesjährigen Konzerte in Hannover beträgt rund 110; trotz des vielfach sehr schlechten Besuches.

L. Wuthmann

JOHANNESBURG: Mit dem 80. Konzert hat die Musical Society ihren Einzug in den Konzertsaal des neuen Universitätsgebäudes gehalten. Die musikalischen Darbietungen waren in jeder Weise befriedigend, das Programm war ein ausgewähltes, und fast jede Nummer erheischte ein Dacapo. Besondere Erwähnung verdient das Auftreten von Mme. Wedlake-Santanera. Ihre pianistischen Vorträge waren in jeder Beziehung echt künstlerisch, voll Temperament und klar in der Auffassung. Sie präsentierte sich außerdem als Harfenkünstlerin und entzückte ihr Publikum durch Godefroid's Große Phantasie. Mrs. Mickel erzielte guten Beifall

durch Wiedergabe von englischen Balladen, während ihr Vortrag von Saint-Saëns' „Samson und Dalila"-Arie nicht ganz einwandfrei war. Mr. Bertwistle verfügt über eine kräftige, gut geschulte Baritonstimme und ist ein selten gehörter Gast. Miß B. Stuart und Mrs. B. Allen spielten Bachs Konzert für zwei Violinen in sehr hübscher Weise. Frl. Blume, eine vortreffliche Klavierspielerin, hat ihren Wohnsitz in Johannesburg aufgeschlagen. Die Dame debütierte im Carlton Hotel-Konzertsaal und hat ihr schwieriges Programm in echt künstlerischer Weise absolviert.

J. Seelig

KARLSRUHE: Das letzte Abonnementskonzert der Hofkapelle brachte in wirksamer Ausführung Beethovens A-dur Symphonie, Max Schillings' Prolog zu „König Ödipus", Liszts symphonische Dichtung „Die Ideale" und Wagners „Tannhäuser"-Ouvertüre. Die von Georg Göhler geleiteten sechs Konzerte gehörten zu den vornehmsten und eindrucksvollsten musikalischen Veranstaltungen des vergangenen Winters. — Der Bachverein erbrachte unter Max Brauers künstlerischer Führung mit einer ganz vorzüglichen Wiedergabe von J. S. Bachs h-moll Messe erneut den Beweis seiner hervorragenden Leistungsfähigkeit. Die von tiefstem Verständnis getragene Auffassung Brauers, die Schlagfertigkeit und Sicherheit des Chors, sowie die gute Vertretung der Solopartieen mit Frau Vierordt-Helbing, Margarete Bruntsch, Max Büttner und Heinrich Kühlborn verhalfen dem grandiosen Werke zu nachhaltigstem Eindruck. — Klavierabende veranstalteten Sophie Menter und Leopold Godowsky. — Tilly Koenen ließ vor ihrer Abreise nach Amerika noch einmal ihre ausgezeichnete Gesangskunst bewundern.

Franz Zureich

KASSEL: Spohrs Oratorium „Die letzten Dinge", am Karfreitag aufgeführt von Franz Beier mit dem Philharmonischen Chor (Dirigent Nagel), der Königlichen Kapelle und den Opernmitgliedern Isa Rilba, Frieda Herper, Georg Baldszun und Hans Wuzél beschloß die Saison. Der wohlgelungenen Darbietung ging vorauf Bachs Kantate „O Ewigkeit du Donnerwort". Wenige Tage zuvor bot der Oratorienverein (Dirigent Hallwachs) mit der Kapelle der 83er und dem Frankfurter Solo-Quartett (Anna Kämpfert, Alice Aschaffenburg, Anton Kohmann und Hans Vaterhaus) Beethovens Missa solemnis. Die tüchtige Gesamtleistung entsprach dem hohen Streben des Vereins wie dem Rufe der Gäste. — Von guten Symphonieaufführungen brachten die letzten Abende der Königlichen Kapelle die F-dur von Brahms und „Die Weihe der Töne" von Spohr, dazu Bizet's Suite „Roma". Begeisterung weckte das glänzende Spiel Seratos (Beethovenkonzert und Zigeunerweisen von Sarasate), während Edith Voigtländer mit Spohrs Gesangsszene und mit der Kreutzersonate erfreute. Letztere spielte sie mit Cornelia Rider-Possart, die außerdem mit Schumanns a-moll Konzert mehr glänzte als erwärmte. — Als sehr tüchtige Pianistin mit hervorragender Technik fungierte bei der letzten Kammermusik der Herren Hoppen und Genossen Frl. Schüller in Brahms' g-moll Quartett. Nur waren wir mit ihren Tempi nicht immer einverstanden. — Genußreiche Klavierabende veranstalteten die heimischen Künstler Dr. Zulauf und Franck, einen interessanten Liederabend Leonore Wallner, die mit Otto Vrieslander am Klavier dessen eigenartigen Zyklus „Pierrot Lunaire" zum Vortrag brachte. Warmblütiges, reifes Spiel und eindrucksvollen Gesang gewährten, von Dr. Zulauf bestens begleitet, die Geigerin Irene v. Brennerberg (Gesangsszene, Zigeunerweisen usw.) und die Konzertsängerin Th. Funck (Lieder von Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, Schillings, Reger, Strauß).

Dr. Brede

KOBLENZ: Eine an Genüssen überreiche Konzertsaison liegt hinter uns. Ende September beendete Organist Ritter seinen Zyklus von fünf Orgelkonzerten, die er im Sommer begonnen hatte, und in denen er deutsche und französische Kompositionen vorführte, mit einer Reger-Matinee. — Das erste Konzert des Musikinstitutes unter Willem Kes brachte Beethovens „Achte" und das Es-dur Konzert (brillant von Ernest Schelling gespielt), dazwischen lagen a cappella-Chöre. Das zweite Konzert enthielt den „Totentanz" von Woyrsch, unterstützt durch Hedy Brügelmann, Martha Stapelfeldt, Josef Thyssen und Hans Vaterhaus. Im nächsten Konzert führte Kes die geistreichen „Kaleidoskop"-Variationen von Noren und die c-moll Symphonie von Brahms vor. Das Schumannsche Konzertstück für Cello, mag es noch so fein vom Holländer Hollmann vorgetragen werden, wird sich nie in das Repertoire unserer Virtuosen einbürgern. Die mitwirkende Sopranistin, Frl. Kettling, trug geschmackvoll Mozart und Schubert vor. — Ein paar Tage zuvor, zum Totenfest, gab Ritter ein geistliches Konzert in der Schloßkirche. — Die Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltete drei Soireen für Kammermusik, darunter einen Reger-Abend. — Nach Neujahr kam Vater Haydn zum Wort mit den „Jahreszeiten". Als Solisten wirkten mit: das Ehepaar Senius und Thomas Denys. — Das fünfte Konzert war französischen Komponisten eingeräumt: die „Phantastische Symphonie" von Berlioz, Lalo's „Spanisches Violinkonzert" und Saint-Saëns' Rondo für Violine, brillant von Jacques Thibaud gespielt. — Das sechste Konzert des Musikinstitutes brachte die „Matthäuspassion" mit Felix v. Kraus und Adrienne v. Kraus-Osborne, George A. Walter als Evangelist und Olga Klupp-Fischer. — In den Volkssymphoniekonzerten des Philharmonischen Vereins wurden Klassiker und Romantiker vorgeführt. — Zu erwähnen seien noch zwei Violinsonatenabende von Friedberg-Sagebiel.

Eques

KÖLN: Bachs h-moll Messe ergab ebenso wie in der vorigen Saison auch diesmal die Aufgabe des elften Gürzenich-Konzerts am Palmsonntag, während, wie gleichfalls im Vorjahre und fast ausnahmslos alljährlich, das auf den Karfreitag entfallende letzte Konzert des Meisters „Matthäuspassion" brachte. Schon öfters konnte ich unseren Lesern Fritz Steinbach als erstklassigen Bach-Dirigenten rühmen, und dieser trat denn auch diesmal als Mittler hochragender Chor- und Orchesterleistungen in die Erscheinung. Solisten waren in der „Hohen Messe" die nicht ganz genügende Hella Rentsch-Sauer, die immer in jeder Beziehung korrekte,

aber keineswegs erwärmende oder stärker interessierende Maria Philippi, dann als sehr tüchtige Vertreter der Tenor- und Baßpartie Max Pauli und Gerhard Zalsman, welch letzterem nur Befreiung vom Gaumenton zu wünschen wäre. In der „Passion" sang ebenso wie im Vorjahre George A. Walter mit müheloser Höhe und im allgemeinen sehr lobenswert den Evangelisten, Johannes Messchaert vergönnte uns den künstlerischen Hochgenuß seines Jesus, die kleinen Baßpartieen waren bei Thomas Denys bestens aufgehoben, Anna Kämpfert bewährte sich als angenehm stimmbegabte, stilsichere Sopranistin, und für das Altsolo trat wiederum Maria Philippi ein. Noch sei mit warmer Anerkennung F. W. Frankes, des bedeutenden Organisten, gedacht. Die meisten der zwölf Abonnementskonzerte waren verhältnismäßig schwach besucht, und das mag hauptsächlich darin seinen Grund haben, daß sie einander jahraus jahrein zu ähnlich sehen. Mehr Abwechslung hinsichtlich der zur Aufführung gelangenden Werke und ein frischerer Zug in der Umschau nach Solisten wären dringend zu wünschen. — In einem dreiabendlichen Zyklus haben Bram Eldering und Hedwig Meyer die sämtlichen zehn Violinsonaten Beethovens in bezwingend schöner Weise vorgeführt. — Bei einem vom Bassisten Reinhold v. Warlich im Kampfe mit einiger Indisposition gegebenen Liederabend hielt Gerhard Tischer einen äußerst geistreichen und dankenswert belehrenden Vortrag über die Schubertschen Müllerlieder. Warlich konnte, von Erich Hammacher am Ibach bestens ergänzt, immerhin schöne Eindrücke erzielen. — Ein Bach-Kantatenabend, den Fritz Steinbach unter Mitwirkung des Orchesters und der Konservatoriums-Chöre in der Musikalischen Gesellschaft veranstaltete, hatte sich mit Recht vielen Beifalls zu erfreuen. — Unter den Auspizien des Kölner Tonkünstlervereins machten dessen erster Vorsitzender Lazarro Uzielli und Otto Neitzel im Ibachsaale mit der neuen Erfindung der strahlenförmigen Klaviatur bekannt, deren Vorzüge für die Haltung der Hände des Spielenden und somit für das Spiel selbst der günstigsten Beurteilung seitens der Kundigen begegneten. Paul Hiller

MAINZ: Mit einer glänzenden Aufführung von Haydns „Schöpfung", gleichzeitig als Zentenarfeier gedacht, schloß die Mainzer Liedertafel ihr dieswinterliches offizielles Programm ab. Otto Naumann hatte dem Werke eingehendste Vorbereitung zuteil werden lassen, und die Solisten Hermine Bosetti (München), Ludwig Heß (München), Hans Vaterhaus (Frankfurt), ebenso auch Prof. Franke (Köln) an der Orgel leisteten Vorzügliches. Wegen der am 17. und 18. Mai stattfindenden großen Festaufführungen der Kaiserin Friedrich-Stiftung (Händel: „Samson", Berlioz: „Romeo und Julia", Bach: „Magnificat") mußte die im übrigen recht ergebnisreiche Konzertsaison etwas früher ihr Ende finden. Edg. Classen

MANCHESTER: Im letzten von ihm dirigierten Hallé-Konzert war Beidler äußerst erfolgreich in der Wiedergabe der d-moll Symphonie von Schumann. Arthur Catterall, ein früherer Schüler Brodsky's am hiesigen Konservatorium, erntete reichen und wohlverdienten Beifall mit dem Goldmark-Konzert; ich zögere nicht, den noch jungen Künstler als den bedeutendsten Virtuosen unter den englischen Violinisten hinzustellen. Beidler hat sich in der kurzen Zeit seines Wirkens hier viele Freunde erworben; er brachte es nicht zu der souveränen Beherrschung des Orchesters, die wir bei Richter gewöhnt sind, bot aber mit seiner freien Auffassung eine erfrischende und vielseitig anregende Abwechselung. Richter leitet die verbleibenden Hallé-Konzerte und dirigierte die Pastoral-Symphonie, das Deutsche Requiem und den Lobgesang; die Ausführung der beiden Chorwerke ließ manches zu wünschen übrig. Pablo Casals spielte das Cello-Konzert von Dvořák, wie es hier wohl noch nie erklungen ist. Siloti brachte sein eigenes Arrangement des d-moll Konzertes von Bach für Klavier, Violine, Flöte und Orchester und spielte außerdem den Lisztschen „Totentanz". Bei nochmaligem Hören der ersten Symphonie von Elgar finde ich das von mir kürzlich gelegentlich der Uraufführung an gleicher Stelle Gesagte bestätigt. — In einem Konzerte des Brodsky-Quartetts wirkte Siloti mit. — Die Darbietungen des Münchener Streichquartetts (Konzert der Schiller-Anstalt) waren in jeder Hinsicht vollendet. — In einem der Gentlemens Concerts dirigierte Dr. Ad. Brodsky u. a. die a-moll Symphonie von Mendelssohn. — Harold Bauer gab ein Recital, Godowsky figurierte in einem der Monstreprogramme bei Brand Lane, und der hiesige Violinist Sidebottom führte sich unter der künstlerischen Mitwirkung des Pianisten Isidor Cohn vorteilhaft hier ein. K. U. Seige

MOSKAU: Die Zeit der großen Fasten ist im „Heiligen Rußland" dem religiösen Kultus, den weihevollen Stimmungen gewidmet, die ihre Äußerung auch in der Musik finden. Viele geistliche Konzerte haben stattgefunden. Das der Altgläubigen von echt nationaler Färbung bot kulturhistorisches Interesse. Ihre Kirchengesänge werden im Unisono oder in der Oktavenfolge gesungen. Der aus männlichen und weiblichen Arbeitern des altgläubigen Fabrikbesitzers Morosow bestehende Chor zeichnete sich unter Leitung von Zwetkow durch Wohllaut und Präzision aus. Die in ihrer Urform erhaltenen Melodieen haben viel Gemeinsames mit dem russischen Volksliede. — Der Kirchengesangchor von Al. Archangelski beging mit einer herrlichen Konzertvorführung die Feier seines zehnjährigen Bestehens. Es kamen Werke der neueren Richtung in mustergültiger Weise zum Vortrag. — „Ein deutsches Requiem" von Brahms wurde vom Verein für gemischten Chorgesang in der lutherischen Kirche unter M. Peters zu einer gediegenen Vorführung gebracht. Als Solist wirkte William Pitt-Chathom aus London mit und zeigte sich als sicherer Sänger höheren Ranges, der viel zur künstlerischen Wiedergabe des Werkes beitrug. — Das „Te Deum" von Berlioz wurde von der kaiserlich russischen Musikgesellschaft vorgeführt; der hochbefähigte Dirigent Emil Kuper beherrschte souverän die Chor- und Orchestermassen. A. Bogdanowitsch erwies sich als gediegener Solist. Das Werk erstand, von einigen Unebenheiten abgesehen, in seiner vollen Größe und Erhabenheit. Die Symphonieen „Poème

divin“ und „Ekstase“ von Alexander Scriabin wurden hier zum ersten Male von der kaiserlich russischen Musikgesellschaft vorgeführt. Kuper löste die ihm gestellte Aufgabe aufs beste. Er legte in feiner Nuancierung die verwickelten Stimmführungen und Klangkombinationen der hypermodernen Tondichtungen dar und erzielte gewaltige Wirkung mit dem „Poème divin“, während die „Ekstase“ weniger verstanden wurde. Das Konzert mußte wiederholt werden. Scriabin spielte seine fünfte, in Melodik und Durchführung eigenartige Sonate. Er entfaltete an seinen Klavierabenden ungeahnte pianistische Feinheiten; das zarte Gespinst seiner Lyrik wirkte bezaubernd, die Kraft der Leidenschaft erschütternd. — Die zweite Symphonie von Alexander Gretschaninow erlebte ihre Uraufführung: ein gefälliges Werk von etwas nationaler Färbung. Drei Tage darauf wurde die zweite Symphonie von Mili Balakirew vom Verein der russischen Musik vorgeführt, in der er sich als treuer Anhänger seiner früheren Traditionen zeigt. Blarembergs „Lyrische Zeichnungen“, Tschaikowsky's „Francesca“, Glazounow's „Vorspiel und Tanz“ aus „Salome“ füllten das Programm aus, das Emil Kuper glänzend durchführte. — Das Moskauer Trio erfreute mit zwei Extravorführungen. Die erste war Mendelssohn und Chopin gewidmet, die zweite machte uns mit Max Regers Trio op. 102 bekannt, das lebhaftes Interesse erweckte. „Les Vendredis“, die einst bei Belaiew gespielt wurden (Rimsky-Korssakow, Liadow, Borodin, Glazounow) wurden stilvoll vom Streichquartett ausgeführt. Schumanns Quintett op. 44 machte den Schluß der Tätigkeit der Künstlervereinigung, die in letzter Saison zu blühender Entfaltung gelangt ist. — Das zweite Konzert des „Vereins der modernen Musik“ war russischen Tondichtern gewidmet: Quintett von G. Katuar, Klavierwerke, Lieder von Alex. Krein, Sonate von G. Krein, alles noch Manuskript, machten uns mit neuen Talenten bekannt. Lieder von Rebikoff wurden von Catharina Kopossowa sehr sinnig vorgetragen, die Begleitung von der ausgezeichneten Pianistin Tscherbina-Beckmann künstlerisch ausgeführt. M. Meytschik, ein junger Pianist voll Temperament und Intelligenz, spielte vorzüglich Scriabins Sonate „Ekstase“. — Bedeutende Einzelkonzerte: Chopinabend von Th. Köhnemann, ein Konzert von Irene Eneri und Leopold Auer. — Frau Olenin d'Alheim verfolgt ihren Plan und erweitert den Horizont des Publikums auf dem Gebiete des Liedes nach allen Richtungen hin. Sie hat ein Preisausschreiben von 500 Rubel für eine dem Inhalt entsprechende Begleitung für 10 Lieder von Burns („The songs of Scotland“) erlassen. — Die historischen Symphoniekonzerte erhielten ihren Abschluß mit Borodin, Tschaikowsky, Arenski, Glazounow. Im neunten spielte B. Sibor das Violinkonzert von Tschaikowsky mit künstlerischem Elan, im zehnten Telemaque Lambrino das vierte Konzert Rubinsteins mit kraftvoller Sicherheit.

E. von Tideböhl

MÜNCHEN: Die Abonnementskonzerte haben allgemach ihr Ende gefunden. Die Musikalische Akademie spielte in Nummer sieben und acht neben Symphonieen von Mozart und Beethoven (erstere von Mottl besonders reizvoll dirigiert), einem Concerto grosso von Händel in begrüßenswerter Bearbeitung von Mottl und der schwungvollen Wiedergabe von Strauß' viel zu selten gehörter symphonischer Phantasie „Aus Italien“ noch zwei Novitäten, die, immerhin interessant, doch beide nicht zum Hervorragendsten gerechnet werden können, was unsere neuere Musikliteratur hervorgebracht hat. Ernst Boehes „Symphonischer Epilog zu einer Tragödie“ für großes Orchester op. 11 ist zu lang und zu redselig für seinen nicht allzu starken Wert und Gehalt; der Komponist hat schon weit Besseres und Ausgereifteres geschrieben. Max Regers Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von J. Adam Hiller setzen sehr vielversprechend ein, ein wenig beeinflußt von den Franzosen; aber dann wird auch er zu breit, die Variationen gleichen einander zu sehr und sind doch anderseits zu wenig von einem großen Zug und Gedanken getragen, um auf die Dauer fesseln zu können. Daß die Fuge glänzend und originell gemacht ist, braucht bei Reger nicht zu verwundern; erfreulicher und mehrversprechend ist aber die Tatsache, daß er dieses Mal den Orchesterapparat mit ebensoviel Geschick als Leichtigkeit handhabt. Das abschließende Konzert außer Abonnement der Musikalischen Akademie war Haydns in unvergänglicher Frische und Morgenschönheit erstrahlenden „Jahreszeiten“ gewidmet. Mottl brachte mit dem Lehrergesangvereinschor zusammen eine ungemein fein ausgearbeitete Aufführung zustande, wie ihm überhaupt bei dem ganzen Konzertzyklus wieder für eine Reihe der erlesensten Genüsse zu danken ist. Die Solisten (Hermine Bosetti, Raoul Walter und Paul Bender) entledigten sich ihrer Aufgaben mit viel Stilgefühl. — Der zwölfte und letzte Abend des Konzertvereins schloß mit einem vollen und schönen Klang: Ferdinand Löwe dirigierte Bruckners Siebente Symphonie. Wenn ich auch, dem berühmtesten und besten Brucknerinterpreten gegenüber in aller Bescheidenheit, gestehen muß, daß ich von manchem in dieser Symphonie persönlich eine andere Vorstellung habe (so war mir z. B. das sehr langsame Tempo im Scherzo auffällig; und auch einige direkt gegen die Partiturvorschriften verstoßenden Modifikationen im letzten Satz, die Löwe, um die Einheitlichkeit äußerlich stärker zu betonen, vornahm, erschienen mir zu weitgehend), empfand ich den Gesamteindruck dieses unvergleichlichen Werkes doch wieder überwältigend. Weniger vermochte die Solistin des Abends, Julia Culp, zu befriedigen; am innigsten sang sie Brahms' „Immer leiser wird mein Schlummer“. Ferdinand Löwe hat aus dem unter großen Schwierigkeiten gebildeten Orchester des Konzertvereins in der kurzen Zeit eines halben Jahres geradezu Erstaunliches gemacht durch sein bildnerisches und erzieherisches Genie. Wenn seine Leitung dem Konzertverein erhalten bleibt und noch einige Verbesserungen im Orchesterkörper selbst (z. B. bei den Hörnern) durchgesetzt werden, ist die Zukunft dieses für München so dringend notwendigen Institutes künstlerisch und wohl auch materiell durchaus gesichert, ein Resultat, das man vor einem halben Jahre noch nicht so

bestimmt erwarten konnte. — Der Meisterdirigenten-Zyklus endlich dürfte trotz der künstlerisch teilweise hervorragenden Leistungen, die das Tonkünstler- (ehemaliges Kaim-) Orchester unter einigen der berühmten Leiter des Zyklus bot, allem Anschein nach mit einem starken finanziellen Mißerfolg abgeschlossen haben; ein Beweis dafür, daß sich die Sympathieen des Publikums durch nichts — die Vorgänge des letzten Jahres bei Kaim sind wohl noch in Erinnerung — erzwingen lassen. Der letzte Abend unter Bernhard Stavenhagen enthielt in meist gelungener Wiedergabe Cornelius' „Cid"-Ouvertüre, Saint-Saëns' c-moll Symphonie und Liszts symphonische Dichtungen „Hunnenschlacht" und „Hamlet". — Beteiligt war das Tonkünstler-Orchester auch an einem Konzert, das der Pianist und Dirigent Arthur Friedheim gab. Liszts Symphonie zu Dante's „Divina Commedia" erfuhr eine schöne Aufführung mit Prof. L. Maier an der Orgel; ein sehr schwieriges Konzert in B-dur eigener Komposition gab Friedheim Gelegenheit, wieder seine Fähigkeiten als Spieler zu erweisen. — Überaus verdienstvoll verlief der Abend der Herren Schmid-Lindner (Klavier), Sieben (erste Violine), Huber (zweite Violine), Raucheisen (Viola) und Stoeber (Cello). Zwar weder Brahms' Klarinettentrio a-moll op. 114 (Klarinette Anton Walde) noch Tanejew's Klavierquartett E-dur op. 20 vermochten trotz tadelfreier Aufführung zu erwärmen. Um so mehr packte das musterhaft gespielte Klavierquintett f-moll von César Franck. Die Wiedergabe dieses hinreißenden, von einem leidenschaftlichen Empfinden durchwehten Meisterwerkes kann den prächtigen Künstlern nicht hoch genug angerechnet werden. — Auch über den Kammermusik-Abend von Walther Lampe (Klavier), Irma Saenger-Sethe (Violine) und Otto Urack (Cello) ist nur sehr Gutes zu berichten. — Keinen sonderlichen Gewinn für unsere deutschen Konzertsäle bedeutet der Baritonist Bogea Oumiroff; seine Stimmbildung ist nicht einwandfrei, daher teilweise ein starkes Zu-tief-Singen; und die Art seines Vortrages ist zu glatt und oberflächlich. Ebenso wäre das Konzert von Helene Yung (Gesang) und Roger Thynne (Klavier) wohl zu entbehren gewesen, nicht minder die beiden Abende von Ida Isori-Litta (Gesang) und Paolo Litta (Klavier) aus Florenz; des letzteren Komposition „Der Minne-See" hätte uns erspart werden sollen, wenn sie auch in der Person von Henri Petri (Dresden) mit einem trefflichen Geiger bekannt machte; in Vincent d'Indy's Violinsonate op. 59 konnte sich letzterer noch an einer würdigeren Aufgabe bewähren. An berühmten Namen fehlte es nicht; Lamond enthusiasmierte wie immer sein Publikum, nicht minder Burmester; schade, daß dieser mit der Zeit dem Publikumsgeschmack immer mehr Konzessionen gemacht hat; man kann die „Kreutzersonate" bedeutend tiefer fassen, als er und sein Begleiter Stefaniai das taten. Francesco d'Andrade bestrickt immer noch durch die Verve seines Vortrags, wenn er Verdi'sche Arien oder französische Chansons singt; an seine Stimme freilich darf man übertriebene Anforderungen nicht mehr stellen. Und wie denn selten das Wenn und Aber bei einer künstlerischen Leistung fehlt, so verdankte ich selbst Teresa Carreño keinen völlig ungetrübten Eindruck: ihre Härte und Eigenwilligkeit streift zuzeiten, besonders bei Chopin, die Grenze, wo sie als unberechtigt und unangenehm empfunden wird, und die herzlich seichten Kompositionen von Poldini und Mac Dowell hätte sie uns wahrhaftig schenken sollen. Dr. Eduard Wahl

NÜRNBERG: Im Philharmonischen Verein sang Susanne Dessoir (Berlin) mit großem Erfolg Lieder von Schubert und Brahms; außerdem brachte Wilhelm Bruch die vierte Symphonie von Brahms zu stilgerechter Aufführung. Weniger Erfolg erzielte er im Orchesterverein, der statutengemäß stets etwas Besonderes bieten soll, mit Berlioz' „Romeo und Julia", da der ad hoc gebildete Chor und die Besetzung der Soli mit einheimischen Kräften keineswegs immer befriedigten. — Prachtvolle a cappella-Chöre hörten wir wieder in dem von R. Mannschedel geleiteten Chorverein, während im Verein für klassischen Chorgesang — Dirigent Hans Dorner — der „Totentanz" von Woyrsch, ein nicht gerade sehr tiefes Werk, das Anklänge an größere Meister in bedenklichem Maße aufweist, trotz guter Aufführung durch große Längen ermüdete. — Herrlich schön spielte im Privatmusikverein Ernst von Dohnányi (Berlin) die chromatische Fantasie und Fuge von Bach und Brahms' zweite Klaviersonate; auch seine eigenen „Humoresken in Form einer Suite" erregten lebhaftes Interesse. Ebenso fand die Geigerin Palma von Paszthory, die in einem eigenen Konzert Bach und Reger virtuos spielte, viel Beifall.

Dr. Steinhardt

PARIS: Bis jetzt war Richard Strauß der einzige lebende deutsche Komponist, der dem französischen Konzertpublikum imponierte. Nun dürfen wir auch wahrscheinlich Karl von Kaskel dazu rechnen, wenn wenigstens ein so kurzes Orchesterstück, wie seine in Deutschland schon bekannte „Humoreske", ein Urteil gestattet. Chevillard brachte sie zwischen der Es-dur Symphonie von Mozart und dem b-moll Klavierkonzert von Tschaikowsky zur Aufführung, und der Beifall ließ nichts zu wünschen übrig. Auch die Pariser Kritik sprach sich auffallend günstig über das geistreiche Werk aus und rühmt namentlich die rhythmische Abwechslung und die pikante Orchestrierung. Interessant war es auch, nach Kaskels „Humoreske" das bekannte Orchesterscherzo von Paul Dukas „Der Zauberlehrling" wieder zu hören. Kaskel hat jedenfalls mehr rhythmische Einfälle, aber die französische Humoreske ist noch amüsanter orchestriert, und sie kommt ohne ein getragenes Motiv aus, das der deutsche Komponist zum Kontrast anbringen zu müssen glaubte, und das von geringerem Werte ist. — Die einst so beliebten Gastspiele deutscher Kapellmeister scheinen etwas aus der Mode zu kommen. Man verlangt jetzt von ihnen, daß sie auch ihr Orchester mitbringen. Das mußte diesmal Felix Mottl erfahren, der zwei Konzerte mit dem Orchester Chevillards gab, bei denen nur der künstlerische Erfolg groß war. Das erste Konzert brachte die bekanntesten Wagnerfragmente ohne Solisten. Das zweite war im Programm mannigfaltiger und etwas besser besucht. In der achten Symphonie Beethovens bewies Mottl daß man nicht nur das

Tempo di Menuetto nach der Anweisung Wagners mit Grund etwas langsam nehmen darf, sondern auch im Finale die Überstürzung nicht nötig hat, um eine großartige Wirkung zu erzielen. Weniger überzeugend war die Verbreiterung, die er in der Oberonouvertüre dem Hauptmotiv bei seinem letzten Erscheinen angedeihen ließ. Zwei Stücke aus Berlioz' „Harold en Italie" fanden unter Mottls Leitung so viel Gefallen, daß dieses Werk ohne Zweifel in nächster Zeit in Paris wieder mehr berücksichtigt werden wird. Für die Schlußszene der „Götterdämmerung" hatte Mottl die Sängerin Agnès Borgo angeworben, die sich mehr durch die Kraft, als durch die Schönheit ihrer Stimme auszeichnet. — Einen noch schwereren Stand als die Kapellmeisterkünste haben diejenigen des Koloraturgesanges. Man darf die Wienerin Selma Kurz ohne Bedenken auf die gleiche Linie mit Adelina Patti stellen. Dennoch gelang es ihr nicht, den Saal des Châtelet auch nur zur Hälfte zu füllen, obschon sie das verkleinerte Colonne-Orchester angeworben und eine hervorragende Pianistin, Gräfin Helene Morsztyn mitbrachte, die im Es-dur Konzert von Liszt fast eben so stark beklatscht wurde, als die Sängerin in den Arien von Rossini, Donizetti und Verdi, die nach üblichem Brauche so arrangiert oder vielmehr „derangiert" waren, daß nur noch eine Musterkarte von Koloraturen übrig blieb. Die Lieder von Schumann, Taubert und Richard Strauß wurden etwas mehr respektiert, aber auch hier machte sich die Gleichgültigkeit schon auf dem Programm geltend, auf dem nicht einmal die einzelnen Lieder angegeben waren. — Als Neuheit bot Chevillard eine zweite Symphonie von Marcel Labey, die sich namentlich durch die sorgsame kontrapunktistische Arbeit auszeichnete. Ungefähr das gleiche gilt von der geistreichen „Französischen Suite" von Roger Ducasse. Pierné führte dieses Werk als Stellvertreter Colonnes im Châtelet mit großem Erfolge vor. Gegen das Ende der Spielzeit erhoben sich auch beide Sonntagskonzerte zu größeren Leistungen, indem Pierné die „Seligpreisungen" von César Franck endlich wieder einmal vollständig ausführen ließ und Chevillard mit der Neunten Symphonie das Requiem Mozarts verband. Die Chöre waren freilich im Châtelet viel befriedigender als im Saale Gaveau. Nur aus übergroßer Gewissenhaftigkeit gab Chevillard das Requiem nicht ganz. Er ließ die drei letzten Sätze weg, die Süßmayer nach den Notizen Mozarts nach dem Tode des Meisters ausgeführt haben soll. Vielen Kritikern war er freilich noch immer nicht gewissenhaft genug, denn sie beanstanden heute sogar das allerdings etwas theatralische „Tuba mirum". — Die beiden neuen Konzertunternehmungen von Sechiari und Hasselmans, die neben Colonne und Chevillard empor zu kommen suchen, halten sich mit einiger Mühe aufrecht. Sechiari wirkt am Donnerstag Abend und Hasselmans am Samstag Nachmittag, beide im Saal Gaveau. Sechiari hatte den glücklichen Einfall, aus der vergessenen Oper „Hulda" von César Franck das Ballet mit Gesang hervorzuziehen, das sich sehr gut zum Konzertvortrag eignet. Hasselmans gab als Neuheit das nicht sehr tiefe, aber gut entwickelte Vorspiel zu einem Auferstehungsoratorium von Marcel Tournier. — Die Société des Compositeurs, die seit bald vierzig Jahren regelmäßig einige Neuheiten ihrer Mitglieder vorführt, von denen nicht wenige später in den großen Konzerten ihren Weg gemacht haben, gab endlich wieder einmal ein Konzert mit Orchester. Am meisten Interesse erregten drei Lieder mit Orchester von Pierre Bretagne, der Dichter und Komponist zugleich ist und eine ungewöhnliche Übereinstimmung zwischen Text und Musik erzielt hat. — Die Philharmonische Gesellschaft führte in ihren drei letzten Konzerten hervorragende Solisten vor: die Sängerin Faliero-Dalcroze, den in Paris neuen Klavierspieler Sliwinski und den Geiger Kreisler, den man immer gern wieder hört. — Das Trio der Schwestern Chaigneau führte zwei bemerkenswerte Neuheiten vor: das e-moll Trio von Max Reger und ein Trio von Henri Février, dem Komponisten der Monna Vanna. — Die Société J. S. Bach setzte auch in diesem Winter ihre verdienstliche Tätigkeit mit einigermaßen verbesserten und verstärkten Chorkräften fort. Das Kyrie und Gloria der h-moll Messe gelangen recht gut, aber die Altistin Altmann-Kuntz war den Chören überlegen. Die Solisten wurden auch sonst sehr glücklich ausgewählt und, wenn nötig, aus dem Auslande bezogen. In der Kreuzstabkantate zeichnete sich der Karlsruher Bassist Fritz Haas aus, und in dem großen Duett der Kantate „Wachet auf" trat ihm Tilly Cahnbley-Hinken würdig zur Seite. — Der Erfolg der Bachgesellschaft wird vielleicht dadurch am besten bewiesen, daß sich nun auch eine Société G. F. Haendel gebildet hat, die ihre Konzerte in dem gleichen Saale der Union Chrétienne abhält, den die Bachgesellschaft als zu klein verlassen hat, um in den Saal Gaveau überzusiedeln. Da immerhin Händel weniger reich ist, als Bach, so hat F. Raugel, der Gründer und Dirigent der neuen Gesellschaft, von Anfang an auch andere alte Tonsetzer berücksichtigt. Er greift bis auf Heinrich Schütz und Buxtehude zurück, deren Werke fast noch mehr Interesse erregten als die Händelschen.

Felix Vogt

ST. PETERSBURG: Seit meinem letzten Bericht waren es besonders die russischen Symphoniekonzerte der Beljajew-Stiftung, die zu interessieren vermochten. Im zweiten Konzert, das zum erstenmal vor ausverkauftem Hause stattfand, richtete sich das Hauptinteresse jedes ernsten Musikers und Musikfreundes auf Alexander Skrjabin's preisgekrönte Tondichtung „Ekstase", die in sinnvoller Ausführung vermöge ihrer heißen, sinnlichen Glut und ihres glänzenden Orchestergewandes denselben begeisternden Eindruck hinterließ, wie vor einigen Wochen gelegentlich ihrer Erstaufführung unter Hugo Wahrlichs Leitung. Das Publikum zeichnete den hochbegabten Tondichter, der noch eine Reihe eigener Klavierkompositionen, darunter seine große Sonate No. V, vortrug, durch stürmische Hervorrufe aus. Rimsky-Korssakow's ungemein zart instrumentierte „Symphonietta auf russische Volksweisen", die mit bezaubernder Klangschönheit vorgetragen wurde, Wihtol's bekannte „Dramatische Ouvertüre" op. 21 waren die übrigen Gaben des Abends, die Felix Blumenfeld ausgezeichnet interpretierte. Auch der dritte

Symphonieabend war reich an Novitäten, unter denen ein neues Klavierkonzert cis-moll von Nikolaus Tscherepnin als bedeutende Neuerscheinung zu bezeichnen ist. N. Richter, der das schwierige Werk vortrefflich zu Gehör brachte, fand enthusiastische Aufnahme. — Ein Konzert zum Besten der durch das Erdbeben in Süditalien Geschädigten veranstaltete der „Petersburger Sängerkreis" unter Mitwirkung der „Revaler Liedertafel", des „Revaler Vereins für Männergesang", der „Wiborgs Sangarbröder" und ihrer Dirigenten. Dieses grandiose Konzert erneuerte auch die Bekanntschaft mit dem Pariser Pianisten Edouard Risler, dessen schwungvolle, hochnoble Interpretation der Ungarischen Phantasie von Liszt starke Wirkung erzielte. — Einer nicht geringen Anhängerschaft erfreut sich Wladimir Drosdow, dessen zweiter Klavierabend ihm reiche Ehren einbrachte. — In angenehmer Erinnerung haben wir ferner zwei Konzerte des Geigers M. de Sicard, ein Konzert der elfjährigen Pianistin Irène Enéri mit Leopold Auer, einen Klavierabend des Komponisten Skrjabin, zwei Liederabende der Hofopernsängerin Adelaide von Bolska und die Konzerte des Leipziger Soloquartetts für Kirchengesang unter Leitung von B. Röthig.

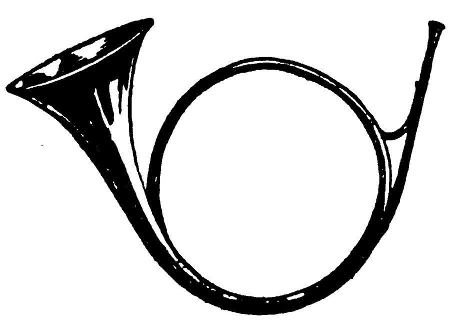
Bernhard Wendel

STUTTGART: Die großen Vokal- und Instrumentalformen erfuhren in letzter Zeit hier besondere Pflege. César Franck's „Seligkeiten" erschienen wieder in künstlerisch sorgfältiger und gediegener Wiedergabe durch den Neuen Singverein unter Leitung von Ernst H. Seyffardt und erfolgreicher solistischer Mitwirkung von Otto Freytag, Emma Tester, Lisa Burgmaier, Richard Fischer und Theodor Heß van der Wyk. — Der Verein für klassische Kirchenmusik bot unter der Leitung von S. de Lange Aufführungen des Deutschen Requiem von Brahms und der Matthäuspassion und verschaffte damit großen Massen von Zuhörern wieder wertvolle künstlerische Erhebungen. — Das zehnte und letzte der Abonnementskonzerte der Kgl. Hofkapelle brachte in der Vorführung der großen Szenen des dritten Aktes von „Parsifal" noch eine schöne Steigerung der anregenden Genüsse, die Max Schillings in dem Zyklus der dieswinterlichen Konzerte in reichem Maße geboten hat. — Ein besonderes Fest bereiteten uns noch die „Böhmen" mit Haydn, Dvořák und Beethoven. — Ein Liederabend von Otto Freytag und ein zweiter Klavierabend von Wilhelm Backhaus erfreuten mit vornehmen und abgeklärten künstlerischen Leistungen der hier immer freudig begrüßten Künstler.

Oscar Schröter

WEIMAR: Im Vordergrunde standen wieder die Konzerte des Hoftheaters unter der anfeuernden Leitung Raabes. Im sechsten Konzert stellte sich Herr Reitz aus Görlitz als Interpret des Beethovenschen Violinkonzerts vor und gefiel sehr. Das siebente Hoftheaterkonzert brachte, neben einer nicht in den Rahmen der übrigen Veranstaltungen passenden Wiederholung von Brahms' „Erster", eine Reihe historisch interessanter Kuriositäten. So ein Orchestertrio von Stamitz, ein konzertantes Quartett für Oboe, Klarinette, Fagott und Horn von Mozart und Bachs Kantate „Schlage doch, gewünschte Stunde" (übrigens mit einer verstimmten Glocke), von Maria Philippi recht stimmungsvoll gesungen. Solche Werke müssen aber, falls sie nicht nur interessieren, sondern auch künstlerischen Genuß gewähren sollen, auf das musterhafteste geboten werden. Mozarts Gelegenheitskomposition hätte noch recht gut einige Proben mit dem begleitenden Orchester vertragen können. — Unsere hiesige Kammermusikvereinigung brachte in ihrem vorletzten Abend als Uraufführung beifällig aufgenommene „Kammerlieder" des Unterzeichneten. Am letzten Abend stellten sich der neue Direktor der Großherzoglichen Musikschule Waldemar von Baußnern mit einem Quintett für Klavier, Violine, Klarinette, Horn und Cello als Komponist und Klavierspieler sowie Reitz als neuer Führer des Quartetts und als Interpret der technisch sehr schwierigen, aber ziemlich ungenießbaren Sonate op. 42 No. 4 für Violine solo von Reger vor. Beide Künstler ernteten reichen Beifall der angeregten Zuhörer. — Ansorge erspielte sich mit einem ausverkauften Beethovenabend einen vollen Erfolg. — Die Brüsseler mußten — zur Schande der Weimaraner sei's gesagt — vor einem verhältnismäßig kleinen Auditorium konzertieren, so daß die trefflichen Künstler beabsichtigen, Weimar nicht mehr aufzusuchen. Verübeln kann man's ihnen nicht. Die „Fledermaus" tags darauf war ausverkauft. Chacun à son goût.

Carl Rorich



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Wir beginnen mit einem Porträt von Johann Friedrich Kittl, dem verdienstvollen ehemaligen Direktor des Prager Konservatoriums, an dem er von 1843 bis 1865 eine fruchtbringende Tätigkeit entfaltete. In verschiedenen Musiklexicis und sonstigen Nachschlagewerken ist als sein Geburtstag der 8. Mai 1809 angegeben. Dieses Datum ist, wie uns unser geschätzter Prager Mitarbeiter Dr. Ernst Rychnovsky, der eine Monographie über den böhmischen Musiker verfaßt hat, und dem wir auch die Vorlage für unser Bild verdanken, mitteilt, falsch: Kittl ist 1806 in Worlik als Sohn des Ober- und Justizamtmanns Johann Kittl geboren. Neben seiner pädagogischen Wirksamkeit hat sich Kittl auch als Komponist einen geachteten Namen geschaffen. Er schrieb Kirchen- und Kammermusikwerke, Lieder, mehrere Symphonieen, von denen die „Jagd"-Symphonie großen Beifall fand, erzielte seine nachhaltigsten Erfolge aber mit seinen Opern, von denen „Die Franzosen vor Nizza", deren Text von dem mit Kittl eng befreundeten Richard Wagner stammt, am bekanntesten sind.

Zur Erinnerung an den 30. Todestag Gottfried Sempers (15. Mai) bringen wir sein Bild nach einer Radierung von W. Unger. Gottfried Semper, der genialste deutsche Architekt des 19. Jahrhunderts, ist der Erbauer des Dresdener Hoftheaters, das kurz vor der Premiere des „Rienzi" vollendet wurde. Mit Richard Wagner unterhielt der Künstler in Dresden und Zürich enge freundschaftliche Beziehungen, die allerdings später eine ernstere Trübung erfuhren, bis Lenbach bei Makart in Wien die Beiden wieder zusammenführte. Semper hatte auch das für München geplante Festspielhaus entworfen (in der „Musik" abgebildet, Jahrgang III Heft 20). Aus welchen Gründen es nicht zur Ausführung kam, ist allbekannt.

Drei hervorragenden Bühnenkünstlern sind die folgenden Blätter gewidmet. Marie Luise Dustmann, geb. Meyer († am 2. März 1899 in Charlottenburg), debütierte 1849 mit 18 Jahren in Breslau, wirkte dann in Kassel, Dresden und Prag und war von 1857 bis 1875 ein gefeiertes Mitglied der Wiener Hofoper. Der Bayreuther Meister, dem die Sängerin schon von Prag aus als vorzügliche Elsa empfohlen worden war, hatte ihr die Verkörperung seiner Sieglinde (1859) zugedacht, ebenso die Isolde für die Erstaufführung in Straßburg. Auch bei der gescheiterten Uraufführung des „Tristan" in Wien sollte sie die Isolde singen. Von ihrer Donna Anna sagte Richard Wagner: „Das Vollkommenste, was ich bisher von Gesang gehört hatte".

August Fricke (geb. am 24. März 1829 zu Braunschweig), einer alten Musikerfamilie entstammend, kam nach Engagements in seiner Vaterstadt, in Bremen, Königsberg und Stettin im Jahre 1856 an das Königliche Opernhaus in Berlin, dem er dreißig Jahre lang als erster Bassist angehörte. Die wundervollen Vorlagen für die Porträts von Fricke (ein Stich von G. Eilers vom Jahre 1877) und von Frau Dustmann (eine Lithographie von Kriehuber vom Jahre 1860) verdanken wir dem liebenswürdigen Entgegenkommen von Herrn Geheimrat Theinert in Berlin.

Nachträglich sei noch des 60. Geburtstags (8. März) Hermann Winkelmanns gedacht, des langjährigen hervorragenden Heldentenors der Wiener Hofoper, eines der ausgezeichnetsten Interpreten der Wagnerschen Heldengestalten, des ersten Parsifal.

Den Schluß unserer Beilagen bildet ein Porträt von Professor Ernst H. Seyffardt (geb. am 6. Mai 1859 in Krefeld), seit 1892 Leiter des „Neuen Singverein" in Stuttgart. Seyffardt ist nicht nur ein vortrefflicher Dirigent und Lehrer, sondern hat sich auch als Tonsetzer einen angesehenen Namen erworben. Von seinen zahlreichen Kompositionen seien besonders seine Chorwerke („Thusnelda", „Schicksalsgesang", „Aus Deutschlands großer Zeit") hervorgehoben.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.



JOHANN FRIEDRICH KITTL
⁎ 8. Mai 1806

VIII. 15



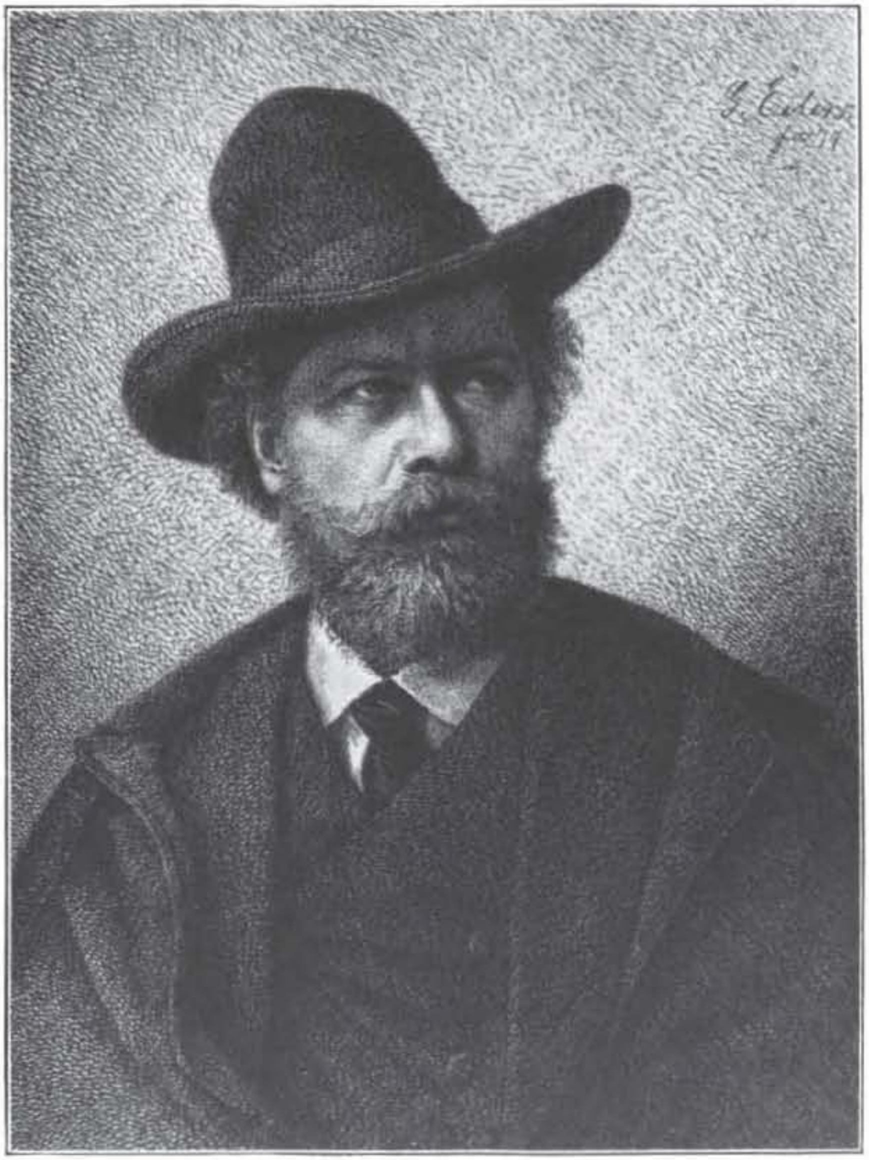
GOTTFRIED SEMPER
† 15. Mai 1879
nach einer Radierung von
W. Unger

VIII. 15



MARIE LUISE DUSTMANN
† 2. März 1899
nach einer Lithographie von Kriehuber

VIII. 15



AUGUST FRICKE
∗ 24. März 1829
nach einem Stich von G. Eilers

VIII. 15



Adèle, Ischl, phot.

HERMANN WINKELMANN
* 8. März 1849

VIII. 15



Hubert Lill, Stuttgart, phot.

ERNST HERMANN SEYFFARDT

✶ 6. Mai 1859

DIE MUSIK

HAYDN-HEFT

Haydn gehört zu jenen genialen Erfindernaturen, bei denen man vergeblich der Gesamtheit der Quellen nachzuspüren sucht, aus welchen sie für ihre Ideen schöpften.

Hermann Kretzschmar

VIII. JAHR 1908/1909 HEFT 16

Zweites Maiheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

INHALT

Dr. Richard Hohenemser
Joseph Haydn als Instrumentalkomponist. I.

Hans Scholz
Brief des seligen Vater Haydn
an seinen Freund Mozart im Himmel

Dr. Georg Schünemann
Ein Skizzenblatt Joseph Haydns

Alfred Schnerich
Haydns Maria Zeller Messe

Wilhelm Altmann
Die beiden kürzlich erstmalig veröffentlichten Violinkonzerte
Joseph Haydns

Max Unger
Joseph Haydn und August Wilhelm Iffland

Oscar Wappenschmitt
Die Durchführung im 1. Satz von Haydns Militärsymphonie

Alfred Mello
Joseph Haydns Klaviersonaten

Alb. Kopfermann
Zur Veröffentlichung des Haydnschen Flötentrios

Dr. Ferdinand Scherber
Das Haydn-Museum in Wien

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Musikbeilage

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

JOSEPH HAYDN ALS INSTRUMENTALKOMPONIST

von Dr. Richard Hohenemser-Halensee

Es ist öfters darauf hingewiesen worden, daß von den Werken Joseph Haydns für die Gegenwart fast nur noch diejenigen lebendig geblieben sind, die er von 1790 an, also etwa seit seinem 60. Lebensjahre geschaffen hat. Freilich erschienen die sämtlichen Streichquartette und die sämtlichen Klaviersonaten immer wieder in neuen Ausgaben; aber gespielt werden von den früheren dieser Werke doch nur verhältnismäßig sehr wenige. Von den Symphonieen hört man in unseren Konzertsälen fast ausschließlich die 12 letzten, in London entstandenen. Daneben erfreuen sich die beiden großen Oratorien, jene unvergleichlichen musikalischen Verherrlichungen der Schönheit der Natur und aller ihrer dem Menschen zugewandten Seiten, einer stets ungeschwächten Pflege und Teilnahme, und im katholischen Gottesdienst erklingt da, wo man das Orchester zuläßt, zuweilen eine der großen Messen aus Haydns Spätzeit.

Gewiß genügen einerseits „Die Schöpfung“ und „Die Jahreszeiten“, andererseits die 12 Londoner Symphonieen und die 20 letzten Streichquartette, um uns in Haydn einen unsterblichen Meister erkennen und verehren zu lassen. Aber sie genügen nicht, um ihn in seiner Entwickelung und damit in seiner Totalität zu verstehen. Unwillkürlich drängt sich die Frage auf, wie denn die früheren Werke dieses Mannes, der noch im hohen Alter so jugendfrisch zu empfinden und zu erfinden vermochte, beschaffen waren, und daran schließt sich die weitere Frage, wie es möglich war, daß die lange Reihe dieser Werke so sehr in den Hintergrund treten konnte.

Mit der Beantwortung dieser Frage offenbart sich uns das Einzigartige in Haydns künstlerischer Persönlichkeit. Wie das keines anderen Meisters, bedeutet sein Schaffen, das sich über ein halbes Jahrhundert erstreckte, ein Stück Entwickelungsgeschichte der Tonkunst. Allerdings haben auch andere geniale Komponisten gewaltige Entwickelungen durchlaufen. Man denkt dabei in erster Linie an Beethoven. Aber seine Entwickelung war mehr eine rein persönliche, subjektive. Der Stil seiner letzten Periode war durchaus nicht allgemeiner Zeitstil. Haydn dagegen schritt in einer Weise vorwärts, daß er nicht nur auf eine Schar kleinerer, aber nicht unbedeutender Talente, sondern vor allem auch auf

Mozart und auf Beethoven bestimmenden Einfluß gewinnen konnte; und andererseits nahm er vieles von dem Neuen, das Mozart brachte, in sich auf. Er ging also mit der Zeit, ihr gebend und von ihr empfangend. Daß es ihm dabei auf keiner Stufe seiner Entwickelung an persönlicher Eigenart fehlte, bedarf kaum besonderer Betonung. Gerade das ist das Merkwürdige an ihm, daß er uns, obgleich die Gesamtheit seines Schaffens einen Werdeprozeß weiter Gebiete der Tonkunst darstellt, doch in jedem Moment als ein wirklicher, d. h. als ein durchaus eigenartiger und seinen Stoff beherrschender Künstler entgegentritt, wie wir das später noch näher sehen werden. Es ist aber begreiflich, daß er selbst durch seine späteren Schöpfungen die früheren zurückdrängte, und zudem folgten ihm Mozart und Beethoven auf dem Fuße, so daß Musiker und Publikum mit der Fülle herrlichster Werke, die ihnen die unmittelbare Gegenwart darbot, vollauf zu tun hatten.

Eine Folge dieser Umstände ist es, daß die vollständige Beantwortung unserer ersten Frage selbst heute, 100 Jahre nach Haydns Tode, noch nicht möglich ist. Was er uns hinterlassen hat und damit, wie er sich entwickelte, wird man erst völlig überblicken können, wenn die im Oktober 1907 von Breitkopf & Härtel begonnene Gesamtausgabe seiner Werke vollendet vorliegen wird. Aber schon die drei bisher erschienenen Bände, die die 40 ältesten Symphonieen enthalten, lassen uns einen tiefen Blick in seinen Entwickelungsgang tun, zumal wenn man die Streichquartette, die ja in ihrer Gesamtheit zugänglich sind, mit den Symphonieen zusammenhält.

Auch über die Vorläufer Haydns, ja selbst darüber, ob er, wenigstens was Symphonie und Quartett betrifft, überhaupt Vorläufer hatte, wußte man bis vor einigen Jahren nur verschwindend weniges. Soviel war klar, daß die Instrumentalmusik in J. S. Bach eine höchste Blüte und in gewissem Sinne einen Abschluß erreicht hatte, und daß zu den Schöpfungen der mit ihm abgeschlossenen Periode die Werke Haydns und überhaupt der Wiener Klassiker im allgemeinen einen scharfen Gegensatz bilden: Dort, um nur das Allerwichtigste anzuführen, Vorherrschaft der Polyphonie, der Gleichberechtigung aller Stimmen, die sich nicht nur in der Anwendung der fugierten Schreibweise, sondern auch in der Art äußert, wie die Tanzformen und die freien Gebilde behandelt werden; hier Vorherrschaft der mit mehr oder weniger selbständiger Begleitung versehenen Melodie in der Oberstimme. Als vermittelnde Glieder zwischen diesen beiden so verschiedenen Richtungen kannte man nur die Klaviersonaten von Ph. E. Bach. Sie zeigen die homophone Schreibweise bereits völlig ausgebildet und auch die Form der späteren klassischen Sonate in ihren Grundzügen entwickelt, während sie in ihrer ganzen Ausdrucksweise noch der älteren Zeit näher stehen. Aus Haydns eigenen Äußerungen wissen wir, daß diese Sonaten den tiefsten Eindruck auf ihn machten, und daß er sie nachbildete. Vergleicht

man sie aber mit seinen Klaviersonaten, so ergibt sich, daß sie ihm nur nach ihrer formalen Seite als Muster dienten, und auf seine Symphonieen und Quartette konnte erst recht höchstens diese formale Seite einwirken.

Als C. F. Pohl 1875 den ersten Band seiner Haydn-Biographie veröffentlichte,[1]) kannte er zwar dem Namen nach eine Menge Komponisten, die vor Haydn Symphonieen geschrieben hatten, aber von diesen Symphonieen selbst nicht mehr als zwei, deren Autoren nicht einmal feststanden. Heute dagegen liegen vier Bände mit Symphonieen und ähnlichen Werken vor, die fast sämtlich älter sind als Haydns erste Symphonie. Drei dieser Bände sind der sogenannten Mannheimer Schule, einer ist der Wiener Schule gewidmet, und die Veröffentlichung von Werken des Wiener Komponistenkreises wird fortgesetzt werden.[2]) Mit Recht wird im Vorwort zu dem Wiener Bande hervorgehoben, daß uns zur vollen Klarheit über die Entwickelung der vorhaydnschen Symphonie noch der Einblick in die betreffenden Werke der mitteldeutschen Komponisten, wie Chr. Bach, Fasch, Graupner fehlt. Aber daß uns die neuen Veröffentlichungen in Verbindung mit anderen Forschungsarbeiten einen ganz wesentlichen Schritt weitergeführt haben, unterliegt keinem Zweifel.

Daß eine so reiche und mannigfaltige und dabei doch so übersichtliche und musikalisch-logische Form wie die Symphonie nicht von einem einzelnen geschaffen wurde, ist nur selbstverständlich. Sie entwickelte sich aus der italienischen Opernouvertüre, „Sinfonia“, wie sie seit Alessandro Scarlatti, also seit ungefähr 1700, typisch war. Diese hat drei Sätze, und zwar in der Mitte einen langsamen, am Anfang und am Ende je einen schnellen Satz. Dieser Wechsel von schnell, langsam, schnell wurde in der Folgezeit nicht nur für die Symphonie, sondern für fast alle mehrsätzigen Formen der Instrumentalmusik maßgebend, wie sich diese überhaupt im wesentlichen nach dem gleichen Grundschema gestalteten. Sammartini soll der erste gewesen sein, der Opernsymphonieen, auch losgelöst von den Opern, also als reine Konzertmusik, zur Aufführung brachte, und dieses Verfahren scheint rasch Verbreitung gefunden zu haben. In den Symphonieen, die nun als freie Tonstücke entstanden, erscheint als zweiter oder dritter Satz sehr häufig ein Menuett, also eine Tanzform. Zur Vertretung des langsamen Satzes machte es seine gemessene Bewegung, zur Vertretung des schnellen Schlußsatzes sein Tanzcharakter und seine scharf ausgeprägte Rhythmik geeignet. Allmählich wurde sein Vorkommen in der Symphonie Regel,

---

[1]) C. F. Pohl: Joseph Haydn, 1. Band 1875, 2. Band 1882. Das Werk blieb Fragment. Haydns Stellung zu den Formen der Instrumentalmusik zeichnete in ihren Grundzügen Ph. Spitta: Zur Musik, 1892, Seite 167 f.

[2]) Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Jahrgang 3, Band 1; Jahrgang 7, Band 2; Jahrgang 8, Band 2. — Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Band 15.

aber ohne daß diese einen ihrer ursprünglichen Sätze aufgab. Vielmehr erweiterte sie sich zur Viersätzigkeit. Die älteste viersätzige Symphonie, die sich bis jetzt nachweisen läßt, stammt aus dem Jahre 1740 und ist von dem Wiener Georg Matthias Monn.[1]) Aber noch Haydn schreibt in der ersten Zeit nicht selten dreisätzige Symphonieen, bald mit, bald ohne Menuett. Daß dieses auch in der viersätzigen Symphonie die kontrastierende Gegenüberstellung der ursprünglichen Sätze nicht aufheben sollte, beweist der Umstand, daß es stets in der Haupttonart steht, daß es also, je nachdem es an zweiter oder dritter Stelle auftritt, gleichsam entweder als Anhang des ersten oder als Vorläufer des letzten Satzes erscheint; denn der langsame Mittelsatz kontrastiert zu den beiden Ecksätzen in der Regel auch dadurch, daß er sich in einer anderen Tonart bewegt. Dieser Tonartenwechsel wurde wahrscheinlich aus dem Instrumentalkonzert herübergenommen.

Der reichste und charakteristischste Bestandteil der Symphonie war von Anfang an der erste Satz. Heute kann man sich leicht davon überzeugen, daß die Form des klassischen ersten Symphonie- oder Sonatensatzes bereits bei den Mannheimer und den Wiener Komponisten vor Haydn in großen Zügen feststand. Schon bei ihnen schließt der erste Teil in der Regel in der Tonart der Dominante ab und wird wiederholt. Schon bei ihnen bringt der zweite Teil, der häufig gleichfalls wiederholt wird, nichts wesentlich Neues, sondern beschäftigt sich, wenn er nicht aus bloßen Übergangsgruppen besteht, mit den im ersten Teil aufgestellten Gedanken und leitet in den Anfang des Ganzen zurück, worauf der erste Teil, sei es notengetreu, sei es mit Veränderungen, wiederkehrt und, ohne die Haupttonart zu verlassen, zum Schlusse führt. Wir können also schon für die damalige Zeit deutlich den ersten Teil mit dem Thema, die Durchführung und die Reprise unterscheiden. Angedeutet findet sich diese Anordnung bereits in den einsätzigen Klavierstücken, den sogenannten Sonaten, von Domenico Scarlatti, ausgebildet aber in den ersten Sätzen der Klaviersonaten von Ph. E. Bach. Es ist nicht wahrscheinlich, daß sie ihren Weg direkt aus der Klavier- in die Orchestermusik genommen hat oder umgekehrt. Vielmehr wird sie sich aus den zweiteiligen Tanzformen, in denen der Abschluß des ersten Teiles in der Dominanttonart hergebracht war, entwickelt und in verschiedenen Gattungen der Instrumentalmusik gleichzeitig Anwendung gefunden haben. Zur Ausbildung der Reprise mag auch die für die damalige italienische Oper typische Dacapoarie beigetragen haben, in der, freilich nach einem durchaus selbständig gehaltenen Mittelsatz und bei ganz anderer Modulationsordnung, der erste Teil wiederkehrt.

Große Unterschiede machen sich natürlich in der Art der Durchführung bemerkbar. Während z. B. Ph. E. Bach in der Regel das ganze

[1]) Veröffentlicht in Band 15 der Österreichischen Denkmäler.

Material des ersten Teiles benutzt und es durch Verzierungen, Transpositionen usw. immer neu und interessant zu gestalten weiß, arbeiten die Symphoniker vielfach mit ziemlich nichtssagenden Sequenzen.

Auch das uns aus dem klassischen ersten Satz geläufige Seitenthema, das innerhalb des ersten Teiles einen Gegensatz zum Hauptthema bildet, ist schon damals gelegentlich anzutreffen, findet aber in der Durchführung noch keine Verwertung.[1])

Die Zweiteiligkeit mit Rückkehr in den Anfang ist auch für den langsamen Satz die Regel. Daß aber hier die Schreibweise eine andere ist, indem die Cantilene, man möchte sagen die Lied- oder Arienhaftigkeit, durchaus in den Vordergrund tritt, ist selbstverständlich.

Natürlich ist auch das Menuett zweiteilig gebaut, und zwar gleichfalls mit Rückkehr in den Anfang. Häufig, aber damals noch nicht immer, läßt man ihm gleichsam ein zweites Menuett folgen, das Trio; so genannt, weil dieser Satz in der von Lully und Anderen gepflegten französischen Tanzmusik von drei Blasinstrumenten, etwa zwei Oboen und Fagott, ausgeführt wurde. Dadurch trat er in klanglichen Kontrast zu dem Tutti des vorangegangenen Haupttanzes. Eine gewisse Zartheit wurde für das Trio des Menuetts im allgemeinen beibehalten. Doch finden sich selbst noch bei Haydn Belege für das umgekehrte Verhältnis zwischen Menuett und Trio.[2]) Gewöhnlich, aber wiederum nicht immer, stehen die beiden Sätze in verschiedenen Tonarten, und schon darum ist anzunehmen, daß auch da, wo es nicht ausdrücklich vorgeschrieben ist, das Menuett nach dem Trio wiederholt wird.

Wo nicht das Menuett den Schlußsatz der Symphonie bildet, ist dieser in der Regel ein kurzes Presto, das, gleichfalls zweiteilig, zwar einfacher gehalten ist, als der erste Satz, aber doch nicht selten etwas von dessen Wesen an sich trägt, indem der zweite Teil das Material des ersten Teiles verwendet und in den Anfang zurückleitet.[3])

Auch das Orchester, das diese Symphonieen ausführte, ist dem klassischen Symphonieorchester bereits nahe verwandt. Den Kern bilden die Streicher; doch gehen Violoncello und Baß stets, erste und zweite Violine häufig zusammen, und auch die Bratsche hat sich noch nicht zu einem selbständigen Faktor entwickelt. Von Blasinstrumenten kamen in der Regel zwei Oboen und zwei Hörner zur Verwendung. In Mannheim wurden die Oboen durch Klarinetten verstärkt. In Wien dagegen waren

---

[1]) Vgl. z. B. Bayerische Denkmäler, Jahrgang 3, Band 1, Erste Symphonie von J. Stamitz; Österreichische Denkmäler, Band 15, die beiden Symphonieen von Wagenseil.

[2]) Vgl. z. B. Gesamtausgabe, 1. Band, Dritte Symphonie.

[3]) Vgl. z. B. Bayerische Denkmäler, Jahrg. 3, Band 1, Orchestertrio von J. Stamitz.

diese völlig unbekannt und wurden erst von Mozart ins Orchester eingeführt, nun aber natürlich selbständig behandelt. In einzelnen Fällen zog man Flöte und Fagott, oder auch Trompeten und Pauken hinzu; letzteres regelmäßig, um der Symphonie einen besonders glänzenden und festlichen Charakter zu verleihen, wie sich das auch noch bei Haydn beobachten läßt.

Ein wichtiger Unterschied vom klassischen Symphonie-Orchester war die Mitwirkung des Cembalo. Wie in der ganzen vorangegangenen Periode hatte der Cembalist den Baß mitzuspielen und auszusetzen, d. h. die sinngemäßen, in der Regel durch Bezifferung bezeichneten Akkorde zu greifen und wohl auch passende Imitationen und Figuren anzubringen. Solange es sich, wie in der Kammermusik, um solistischen Vortrag polyphoner Werke oder, wie jedenfalls in der Oper, um schwache Besetzung der Streich- und Blasinstrumente handelte, bot das Cembalo einen willkommenen Stütz- und Mittelpunkt. Je mehr aber einerseits das selbständig gewordene Orchester seine klanglichen Mittel entfaltete, und je mehr sich andererseits die akkordische Schreibweise auch in der Kammermusik ausbildete, je mehr also die stützenden Akkorde den Soloinstrumenten selbst übertragen wurden, um so entbehrlicher wurde das Cembalo. Man nahm früher allgemein an, daß Haydn der erste gewesen sei, der es, im Anschluß an die Volksmusik, nicht verwendet habe. Freilich fehlt in seinen Instrumentalwerken die Bezifferung des Basses völlig. Aber das schließt nicht aus, daß schon andere vor ihm das Generalbaßinstrument fortließen und die Bezifferung doch beibehielten, um seine Mitwirkung, falls sie gewünscht würde, zu ermöglichen. Bei so manchen durchaus akkordischen und zugleich rauschenden Sätzen der Mannheimer Komponisten können wir uns nicht vorstellen, welche Aufgabe das Cembalo erfüllt haben soll. Wahrscheinlich verschwand es, wie es in solchen Fällen zu gehen pflegt, nicht mit einem Schlage, sondern allmählich, verdrängt durch den neuen Stil, der ihm keine Aufgaben mehr bot.

Dieser Stil war in der Symphonie in seinen Grundzügen bereits derjenige Haydns. Nicht nur ist die homophone Schreibweise völlig durchgedrungen, sondern auch die Melodiebildung weist — Ausnahmen natürlich zugegeben — das Gepräge auf, das uns bisher als spezifisch haydnsch erschien. Da finden wir bereits die regelmäßige und deutliche Periodisierung, die zwar für Tanzformen, keineswegs aber für freie Tonstücke selbstverständlich ist, und die die Melodieen und die ganzen Sätze übersichtlich und leicht faßlich macht.

Wie die Periodenbildung und zum Teil die Rhythmik, so deutet auch die entschieden ausgeprägte Diatonik und die Wahl einfacher Tonschritte auf Einwirkungen der Volksmusik hin. Von jeher hat man Haydn als denjenigen Meister gefeiert, der die Instrumentalmusik wieder einmal auf den

Boden der Volkstümlichkeit gestellt und damit für ihre herrliche Entfaltung einen festen Untergrund geschaffen habe. Es schmälert seine Bedeutung in diesem Punkte durchaus nicht, wenn wir jetzt erkennen, daß dieser Zug zur Volkstümlichkeit bereits vor ihm vorhanden war, und zwar nicht etwa als vereinzelte Erscheinung, sondern als Entwickelungsprinzip der Symphonie und, wie wir gleich hinzufügen können, auch der Kammermusik. Solange ein in die Kunst neu eingeführtes Element nicht durch ein Genie erprobt ist, sind sein Bestand und seine Wirkung in die Zukunft nicht gesichert. Wir werden übrigens noch sehen, daß Haydn auch ganz bewußt an die Tonkunst des Volkes anknüpfte.

In neuester Zeit aber wurde bezweifelt, daß die Grundlagen seiner Musik wirklich deutsch-volkstümlich seien; vielmehr seien sie slawisch.[1]) Ob Haydn, wie man nachzuweisen versuchte, kroatischer Abstammung ist, hat hier wenig Interesse. Uns handelt es sich um das, was tatsächlich in seiner Musik liegt oder nicht darin liegt. Nun beweisen die von Kuhacz, dem hochverdienten Sammler südslawischer Volkslieder und ersten Verfechter der neuen Ansicht, beigebrachten Parallelen zweifellos, daß Haydn zahlreiche kroatische Volksmelodieen verwertet hat. Übrigens vermutete schon Pohl in der Melodie eines Menuett-Trios in a-moll[2]) eine slawische Originalweise, und auch das Thema des ersten Satzes der g-moll Symphonie von 1770[3]) dürfte slawischen Ursprunges sein. Ferner werden wir in der zuweilen stattfindenden Zusammenfassung ungerader Taktzahlen zu Perioden oder zu größeren Abschnitten slawischen Einfluß zu erkennen haben. So besteht der erste Teil eines Symphoniemenuetts[4]) aus einer drei- und einer fünftaktigen Periode, während sich das sehr schöne Thema des ersten Satzes eines frühen Streichquartettes[5]) aus einer drei- und einer viertaktigen Periode zusammensetzt. Überhaupt ist es sehr wahrscheinlich, daß Haydn die Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit seiner Rhythmik zum Teil seiner Bekanntschaft mit der slawischen Volksmusik zu verdanken hat. Aber das alles vermag nichts an der Tatsache zu ändern, daß sein Schaffen auf deutsch-volkstümlicher Grundlage ruht. Selbst die Rhythmik beweist dies; denn die Perioden- und Abschnittbildung mit ungeraden Taktzahlen ist doch gegen diejenige mit 4, 8, 16, 32 Takten nur eine Ausnahme. Ebenso ist bei Haydn, wie bei seinen Vorgängern, die Melodik im allgemeinen deutsch-volkstümlich. Wie weit speziell die österreichische Volksmusik, namentlich diejenige der Alpenländer, eingewirkt hat, muß in Zukunft einmal untersucht werden. Anklänge an diese sind zweifellos vorhanden. Wir

[1]) Vgl. Hugo Conrat: Joseph Haydn und das kroatische Volkslied („Die Musik" 4. Jahrgang, 2. Quartal, Seite 14 f.). [2]) Gesamtausgabe, 3. Band, No. 28. [3]) Ebenda, No. 39. [4]) Gesamtausgabe, 1. Band, No. 9. [5]) Opus 9, No. 6, nach der fortlaufenden Zählung No. 24.

werden noch sehen, daß Haydn auch unter italienischem Einflusse stand, und zwar nicht nur hinsichtlich der Form. Aber trotzdem hat noch niemand seine Musik als italienisch bezeichnet, und ebenso wenig wird man dies bei seinen Vorgängern tun, obgleich sie von der italienischen Kunst viel abhängiger sind als er.[1])

Eine weitere wichtige Eigentümlichkeit, die sie mit ihm gemein haben, ist die Vorherrschaft heiterer, fröhlicher, ja ausgelassener Stimmungen. Gewiß finden sich bei ihnen auch Sätze ernsten oder weichen Charakters[2]) und innerhalb anderer Sätze Stellen, die die freudige oder festliche Stimmung vorübergehend trüben, und in viel höherem Maße ist beides in den Werken unseres Meisters selbst der Fall. Diese Seite seines künstlerischen Wesens, ja selbst seine entschiedene Hinneigung zum Erhabenen, wurde schon während seiner Lebzeiten vielfach verkannt. Kaiser Josef II. war nicht der einzige, der in ihm einen bloßen „Lustigmacher“ sah, und unter der gleichen Verkennung hat er noch heute zu leiden. Sogar sein begeisterter Verehrer und Biograph Pohl stellt, wie Spitta mit Recht hervorhebt, seine liebenswürdige und schalkhafte Laune zu einseitig in den Vordergrund. Wir werden daher im weiteren Verlaufe unserer Betrachtungen mit besonderem Nachdruck auf die Tiefen seiner Kompositionen hinzuweisen haben. Hier aber mußte der heitere Grundton, der sich durch seine und seiner Vorgänger Werke zieht, hervorgehoben werden.

Wir wissen nicht, von welchen seiner Vorgänger Haydn Symphonieen kannte, dürfen aber annehmen, daß er mit den Wiener Komponisten vertraut war. Soviel ist sicher, daß er, abgesehen vielleicht von der Beseitigung des Cembalo, zunächst durchaus nicht als Neuerer auftrat, sondern sich in Form, Stil und Stimmungsgehalt an die bestehende Richtung der Symphoniekomposition anschloß. Was ihn von Anfang an auszeichnet, ist die Genialität, mit der er die Sache angreift. Allerdings befindet sich in der Masse seiner Symphonieen[3]) und sonstigen Kompositionen auch Unbedeutendes, das von manchem Werke seiner Vorgänger weit übertroffen wird; aber nirgends findet sich wirkliche Leerheit, bloße Phrase, wie in nicht wenigen Sätzen der früheren Symphoniker, und andererseits tritt das Experimentieren mit Neuem niemals innerhalb eines Werkes in die Erscheinung und stört die Wirkung. Ohne Zweifel ist gar mancher Satz, gar

[1]) Vgl. L. Kamienski: Mannheim und Italien. (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrgang 10, Seite 307 f.)

[2]) Vgl. z. B. das Andante der Es-dur Symphonie von Monn und das der Ersten Symphonie von J. Stamitz.

[3]) Das thematische Verzeichnis im 1. Band der Gesamtausgabe führt nach möglichster Ausscheidung alles Unechten nicht weniger als 104 Symphonieen an, die zwischen 1759 und 1795 entstanden.

manches Werk als Ganzes ein Experiment. Aber Haydn wußte stets das, was er in jedem einzelnen Falle wollte, auch wirklich zu erreichen. In sofern ist er schon in seinen Anfängen und auch in seinen geringsten Werken ein Klassiker. Mit vollem Recht erkennt daher Riehl schon dem jungen Haydn die besondere Fähigkeit zu, „rund und fertig zu werden“ [1]).

Speziell mit den Mannheimern verglichen erfreut Haydn dadurch, daß er niemals Stellen schreibt, die nur um eines äußeren Orchestereffektes willen da zu sein scheinen, eine Versuchung, der die Mannheimer, jedenfalls da ihnen ein glänzendes Orchester zur Verfügung stand, nicht selten erlagen. Der Wiener Schule scheint es, nach den vorliegenden, freilich nicht ausreichenden Proben zu urteilen, wie Haydn selbst, in erster Linie auf die musikalischen Gedanken angekommen zu sein; denn das „Servizio di tavola“ des jüngeren Reutter, das freilich voll hohlen Lärmes steckt, kann eben wegen seiner Bestimmung als Tafelmusik nicht zum Gegenbeweis herangezogen werden [2]).

Bei Besprechung der ältesten Symphonieen Haydns, die uns zu Ausblicken auf seine späteren Schaffensperioden reichlich Gelegenheit bieten wird, müssen wir eine kleine Gruppe von Werken gesondert behandeln, da sie offenbar einer damals absterbenden Gattung angehören, die der Meister später nicht mehr gepflegt hat. Es sind dies drei Symphonieen vom Jahre 1761 [3]), die sich dadurch auszeichnen, daß ihnen Überschriften beigegeben sind, nämlich „Le Matin“, „Le Midi“, „Le Soir“, und daß sie sich dem alten Concerto grosso, d. h. dem Konzert für mehrere Soloinstrumente, stark nähern, wenn auch nicht alle Sätze Soli enthalten. Vielleicht ist es kein Zufall, daß Haydn gerade hier, wo er sich an außermusikalische Vorstellungen anschloß, diese vom gewöhnlichen Symphonietypus abweichende Behandlungsweise gewählt hat; denn dem Konzert scheinen programmatische Tendenzen innegewohnt zu haben. Wenigstens besitzen wir von Vivaldi eine Reihe von Violinkonzerten mit ausgeführtem Programm, und wenn es richtig ist, was A. Heuß zu erweisen sucht [4]), daß das Konzert durch die venezianische Opernsymphonie der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts befruchtet wurde, so wäre diese an sich etwas seltsame Erscheinung historisch erklärt; denn die venezianische Opernsymphonie bot häufig insofern Programmusik, als sie sich auf in der Oper dargestellte Vorgänge, wie Schlachten, Ausrufe der erregten Volksmenge usw., bezog, und zudem war ja Vivaldi ein Venezianer.

[1]) W. H. Riehl: Musikalische Charakterköpfe, 2. Band, 6. Auflage, 1878, Seite 315.

[2]) Ich will damit keineswegs die Verdienste der Mannheimer und der Wiener Schule gegen einander abwägen. Im Gegenteil muß ich bis jetzt glauben, daß sich, was ursprüngliche Begabung betrifft, keiner der Wiener mit J. Stamitz vergleichen kann.

[3]) Gesamtausgabe Band 1, No. 6–8.

[4]) A. Heuß: Die venezianischen Opernsinfonieen (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrgang 4, Seite 404 f.).

Bei Haydn fehlt, mit einer Ausnahme, auf die wir bald zurückkommen, jede nähere Angabe über die Beziehungen der Musik zu dem außermusikalischen oder, wenn man will, poetischen Vorwurf. Aber in „Le Matin" ist die langsame Einleitung des ersten Satzes zweifellos auf den Sonnenaufgang zu deuten, und im Hauptthema des Allegro erklingt vernehmlich das Horn des Hirten. Weiter folgt eine Episode, die man als Seitenthema ansehen könnte, wenn sie in der Reprise wiederkehrte, und gegen Schluß des ersten Teiles eine Stelle mit offenbarer Nachahmung des Vogelgesanges. In der sehr schönen Durchführung wird nur das Hauptthema verwendet. Da zu der üblichen Besetzung, die Haydn von seinen Vorgängern übernahm, noch Flöte und Fagott hinzutreten, und da die Hörner eine wichtige Rolle spielen, so ist der ganze Satz im Klang auffallend reich und gesättigt. In dem nun folgenden langsamen Satz erscheinen zum erstenmal konzertierende Instrumente. Eine sehr eigenartige, akkordisch gehaltene Adagio-Einleitung mit Solovioline führt zu einem zweiteiligen Andante mit Reprise, in dem noch ein Soloviloncello hinzutritt. Nach einigen Übergangsakkorden wird das Adagio etwas verändert wiederholt. Ob diese eigentümliche Form durch das dem Komponisten etwa vorschwebende Programm bedingt ist, läßt sich nicht sagen. Auch das Menuett und das Finale spotten aller Ausdeutungsversuche; denn selbst die eigentümliche Instrumentierung des Menuett-Trios: konzertierendes Violoncello mit Fagott als zweiter Hauptstimme, denen sich im zweiten Teil noch die Bratsche beigesellt, während die übrigen Streicher pizzicato begleiten, dürfte keine außermusikalischen Gründe haben. Es ist sehr wohl möglich, daß sich die Überschriften dieser Symphonieen nur auf einzelne Sätze beziehen; denn die dritte hat den Nebentitel „La Tempesta", der bestimmt nur auf den letzten Satz gehen kann und vor diesem auch wiederholt wird.

So dürfte auch in „Le Midi" nur der ganz seltsame zweite Satz seine Entstehung dem programmatischen Vorwurf zu verdanken haben. Es ist ein Adagio, das in c-moll beginnt und in H-dur schließt. Die Solovioline ergeht sich in Rezitativen, die einmal in eine leidenschaftliche Allegrostelle überleiten. Besonders schön und phantastisch ist am Schluß der Übergang von a-moll nach H-dur. Vielleicht soll durch diesen Satz eine Mittagsstimmung wiedergegeben werden, wie sie erzeugt wird, wenn die glühende Sonnenhitze über Feld und Wiesen lagert. Die Einführung der Allegrostelle würde dem keineswegs widersprechen. Gerade die Mischung von Schlaffheit und phantastischer Erregtheit, wie sie die Hitze in Verbindung mit dem grellen Licht im Gefolge haben kann, läßt sich vielleicht ohne Zwang aus dem Satze heraushören. Haydn scheint dieses Stück nur als Einlage, nicht als organischen Bestandteil der Symphonie betrachtet zu haben, denn er läßt ihm noch ein Adagio, ein Menuett und ein Finale

folgen. In allen diesen Sätzen und ebenso im ersten konzertiert das Violoncello, im ersten und im letzten zusammen mit zwei Violinen, im Menuett-Trio, wo es zum Teil melodieführend ist, und im Adagio zusammen mit nur einer. Hier haben vor dem Schluß beide Instrumente eine große, ausgeschriebene Kadenz auszuführen, wieder ein deutliches Zeichen für den Zusammenhang dieser Symphonieen mit dem Konzert. Das Tutti ist im Adagio durch zwei Flöten, im Finale durch eine bereichert. Im ersten Satz, der wieder eine langsame Einleitung hat, macht sich diesmal die kontrapunktische Schreibweise geltend. Aber die Erfindung ist etwas lahm.

Das bemerkt man besonders, wenn man sich von hier aus dem ersten Satz unserer dritten Symphonie, „Le Soir", zuwendet. Hier fehlen zwar die Soli, und die Besetzung ist die gewöhnliche. Aber vielleicht gerade deshalb ist die Erfindung um so frischer. Besonders ist auf die Durchführung und auf die gegen Schluß im Unisono vollzogene Ausweichung von G-dur nach Es-dur hinzuweisen. Im Andante konzertieren zwei Violinen, Violoncello und Fagott, im Menuett-Trio nur die beiden letzteren. Das Finale mit Flöte im Tutti und Violinen und Violoncello im Solo würden wir ohne die Überschrift wohl nur als ein hübsches Musikstück, aber nicht als die Darstellung eines Gewitters betrachten. Auf dieses weisen nur kleine Unisonoläufe und einmal die Verwendung des verminderten Septimenakkordes hin. In diesem Satze, sowie in der ganzen Symphonie, soll vielleicht die Stimmung eines heiteren Abendfriedens vorherrschend sein.

Haydn soll die ganze Serie auf Wunsch des Fürsten Esterhazy geschrieben haben, und, soviel wir wissen, finden sich zu seinen späteren Symphonieen derartige Überschriften nicht mehr. Aber auch die Soloinstrumente hat er nie wieder so ausgiebig verwendet. Wenn auch von Zeit zu Zeit immer wieder in einem oder zwei Sätzen einer Symphonie Soli vorkommen, gelegentlich sogar mit einer Kadenz,[1]) so bedeutet das doch nicht mehr eine Umgestaltung des Symphonietypus. Nicht selten gehen, wie in den drei Symphonieen mit Überschriften, Besonderheiten der Besetzung und Verwendung von Soloinstrumenten Hand in Hand.[2]) Aber auch bei gewöhnlicher Besetzung kommen Soli vor.[3]) Wie sie zu verwenden sind, ohne daß sie den Symphoniecharakter zerstören, wissen wir alle aus dem anmutigen Menuett-Trio der Londoner c-moll Symphonie[4]) mit Violoncello- und Violin-Solo.

Schluß folgt

---

[1]) Gesamtausgabe, 3. Band, No. 38, Finale.

[2]) Gesamtausgabe, 2. Band, No. 13 und 22; 3. Band, No. 31 und 38.

[3]) Gesamtausgabe, 2. Band, No. 24; 3. Band, No. 36.

[4]) Nach der gebräuchlichen Zählung No. 9.

BRIEF DES SELIGEN VATER HAYDN AN SEINEN FREUND MOZART IM HIMMEL

von Hans Scholz-München

Mein liebes Mozartl!

Sintemalen unsere himmlische Majestät gnädiglich meinen Herzenswunsch hat erfüllen wollen, mich den hundertjährigen Tag meiner Ankunft in Seinen ewigen Säälen auf Erden zubringen zu lassen, damit ich könne mein altes Wien wieder schauen und hören, wie's jetzo darinnen zugeht, vornehmlich in puncto musicae, ja, mir sogar eine ganze Woche Urlaub gegeben; so erfülle ich hiemit mein Versprechen und erstatte Dir Bericht über das, was ich bishero zu hören bekommen — ob mir gleich wirr und kraus zu Mute, daß ich wohl länger als eines halben Jahres bedörfte, mich vom ersten Staunen zu erholen und zu mehrerem Verständnuß zu kommen. Will aber meinem ewigen Fürsten gehorsamen und zur Anführung der himmlischen Tafelmusik pünktlich wiederkommen, gleichwie ich auch meinem zeitlichen Fürsten mein Leben lang ein willfähriger und dankbarer Diener gewesen.

Vom Leben und Treiben in der Kaiserstadt, vom Tumult und der Gefährnuß auf der Straßen, so mich gewißlich neuerdings ums Leben gebracht, wann mein Leib noch aus der gewöhnlich irrdischen materie bestanden, davon will ich nur gleich schweigen. Wäre auch ein so langer Brief unnütz in Ansehung der kurzen Trennung und des hohen himmlischen Portos.

Den gantzen ersten Tag hab ich mich auf der Gassen und im Prater herumgetrieben und die curieusen Toiletten von den Leuten angeschaut und gehorcht, was sie miteinand geredt haben. Wie's dunkel worden, bin ich mit ihrer vielen an ein großes Haus kommen, das mit dem neumodischen Licht, so man zu unserer Zeit nicht gekannt, ganz festlich erleuchtet war. Ueberhaupts, Du, das ist gar zum Staunen: mit Fiakern seynd's hergefahren, ohne Pferd und Deichsel; laufen aber wie der Wind und lassen einen pestilenzialischen Dampf außer, wie wenn der Satanas drinnen säße. Und mitten auf dem Damm fahren große Wägen auf Schienen, gleichermaßen ohne Vorspann, und sprühen blaue Funken, als ob sie des Teufels wären.

Jetzt hab ich mir die Anschlagzettel betrachtet, ob's gar zu einer höllischen Soirée ginge, aber schau! da war's ein Koncert, und was meinst, Mozartl, was als erste Nummer ist darauf gestanden? „Zur Feier des hundertjährigen Todestages Joseph Haydns, Sinfonie mit dem Paukenschlag." Grüß meinen guten Pleyel und sag ihm, diese Sinfonia seye die nämliche, so ich zu London componieret, recht effektreich, um gegen ihn im Wettstreit der Musen in Ehren zu bestehen, dazumalen, als wir uns schier in die Haare geraten durch die gehässigen Redereien. Hat aber nicht lange angedauert, unser Hader! Jetzt hat's mich aber baß erfreut, daß man sich meiner noch so wohl erinnert und daß meine Werke noch leben. Im Himmel freylich, da wird nichts vergessen, und klingen auch die guten Lieder der armen Hascherln, so bei Lebzeiten nie seynd zu Gehör kommen — aber hinieden ist's ein ander Ding! Das Orchestre hat seine Sach gar wohl executiert, massen das Quartett und die Bassi so reich besetzet waren, als ich noch nie wahrgenommen, also daß die Flauti und Oboi, wann sie ein Solo bliesen, schier nimmer zu hören gewesen. Hätte gar gerne deme Kapellmeister mein compliment gemachet, wenn ich nur hätte dürfen mich materialisieren und meinem Astralleib eine sichtbare Gestalt geben. Nachdem, so ist ein stürmischer applausus losgangen, und die Leut haben mit dem Kopf genickt und gelächelt und gesaget „jaja, der alte Papa Haydn, der ist immer noch jung, der kann's halt immer noch!", und hat's mich recht innerlich ergetzet, daß sie mich „Papa" genennet, gerade so, wie Du, mein liebes Mozartl, und wie droben die andern, so mir nahe stehen, thun und schon bey Lebzeiten gethan.

Hernach hat eine Sängerin gantz artig sich hören lassen mit einer italiänischen Aria, so schon zu unsern Zeiten im Schwange gewesen, und darauf ist eine frantzösische ouverture gespielt worden: carnaval romain, wo's freylich wild und pudelnärrisch ist hergangen, aber doch nicht so gar ungereimt. Grad staunen hab ich müssen über die vielen neuen Instrumente und die Hörner und Trompeten, die jetzo alle Töne blasen können, und wie frey man mit diesem allem verfähret. Darf ich mir gleich schmeicheln, dem Staare, ich meine: dem Orchestre, die Zunge erst recht gelöst zu haben, so wurde ich dennoch in Erstaunung versezet, wie laut und ungeniert er das Schwatzen erlernet. Dagegen wollen mich unsere himmlischen Harmonien, so die Sphären von sich geben, fast sanfte bedünken.

Darauf, so ist die Primadonna wieder kommen, um Lieder von unserm lieben „Hatzapitl" zu singen, dem Hugo Wolf. Herzlich gelacht hab ich, da befande, daß er recht behalten, als er beim Abschied zu mir gesaget: „Lieder von mir, lieber Papa, brauchst Dir nicht erst anhören: die singen doch nur die ‚Verborgenheit' und allenfalls den ‚Gärtner'" — und richtig:

just die beyden sind gesungen worden! Waren aber nit uneben, wenn auch nicht so schön wie unserm Franzl seine — so einer kommt alle hundert Jahr nur einmal. Mach aber dem Hugo mein Kompliment, und sag ihm, daß mir auch die Begleitung gar wohl gefallen: ich hoffe, daß er mir bey Gelegenheit einmal seine besten Sachen vorspielt. — Die Sängerin ist übrigens ein recht charmantes Frauenzimmer gewesen, so mir und Dir, mein Mozartl, wann Du hättest dabey seyn können und wir noch in unserer sündigen Haut gestecket, manch einen verliebten Seufzer entlockt hätte.

Jetzo kam der Beschluß: eine Sinfonia von unserm kleinen, bescheidenen Anton Bruckner, dieselbige, so er dem lieben Gott gewidmet, und womit er, da er die erste himmlische Audienz erhalten, in großer Verlegenheit aus dem Vorzimmer wieder davon gelaufen. Hat sich bis dato noch nicht einmal mir die Partitur zu zeigen getrauet, das wunderliche Mannerl, da doch sogar unser großer Grandlhauer, der Richard Wagner, kürtzlich gegen mich geäußert, es seyen herrliche Gedanken darinnen. Herrliche Gedanken, freylich!, sind drinnen gewesen, neue, kühne. Kann Dir aber doch nicht verhehlen, daß mir geschienen, als ob solche oftermahlen abbrächen, gerade wann man wünschen mögte, so wie bishero solle es fortgehen, und also der rechte Fluß und natürliche Gesang mancherorten seyen gestöret gewesen. Du, mein liebes Mozartl, hättest es wohl anders gemacht, und auch ich, wie wohl in aller Bescheidenheit, könnte dem Bruckner, wann er mein Eleve wäre, manche Weisung geben, wie dieselbigen abgebrochene Ideen besser fortzuspinnen und zu verknüpfen, damit es nicht den Anschein habe, als seye es auf einen Schluß abgesehen, wo doch das Stuckh erst recht anheben soll. Habe aber dennoch das Gefühl großer Hochachtung nicht vermögen zu unterdrücken: er ist ein ehrlicher Kerl, so das Hertz auf dem rechten Flecke hat.

Andern Tages hab ich die Opera besuchet, woselbsten meine Verwunderung auf das höchste gestiegen. Es wurde, wie auch zu unsern früheren Zeiten der Brauch gewesen, ein Stuckh aus dem Alterthum vorgestellet, aber kein Orfeo, keine Daphne oder Armide, sondern die Menschen und Götter stammten aus dem Norden, und die Opera hieß „Walküre" und war von Richard Wagner. Daß er ein großer Reformator gewesen, habe schon immer denken müssen, wann er im Himmel so viel raisonnieret und alles hat besser machen wollen. Habe derohalben auf die Sinfonia, so mit Blitz und Donner einher gehet und ohne Aufhören in den ersten actus überleitet, allbereits mit ziemlicher Fassung angehöret. Doch ist im Verlaufe so viel des Ungewohnten und Großen, daß ich nicht capabel gewesen, alles in mir aufzunehmen. Der Gesang klingt wie ein unendlicher Recitativo, einzelne Nummern habe nicht vermocht zu unterscheiden, es sey denn die Aria des Tenore im ersten actus und die des Barytono im letzten, da wo

selbiger Abschied nimmt von der schönen Felsenmaid Brunhildis; nicht einmal die Primadonna hat eine Aria für sich! Weilen nun außer den actus auch keine Abschlüsse statthaben, so gehet alles ohne Aufhören an einem Stuckh dahin, was schier aufregend würckt. Deme Orchestre ist dabey keine Begleitung, sondern so etwas wie eine fort und fort sich wiederholende Sinfonia zugedacht, doch ohne festen Halt, ausgenommen manche Theile, so mir baß ans Hertz gegriffen und mich schier zu Thränen gerühret. Zum Schlusse ist der Schauplatz durch ein großes Feuerwerk gar prächtig illuminieret gewesen. Habe freylich nicht alles können verstehen, dan, wie ich alsobald auf dem Zettel gesehen, ist die Opera nur ein Viertheil eines großen Werckes. Aus dem Libretto, in das ich, jemandem über die Achsel, heimlich hinein geschauet, habe nicht eben klug werden können. Soll übrigens von Wagner selbsten gedichtet seyn. Das Gantze betrachtet, so glaube ich, daß dieser Mann ein wahrhaftes Genie gewesen, und kommt es mir natürlich für, daß ihme die Kritiker das Leben schwer gemacht. Weiß ich doch gar wohl, wie es mir selbsten mit meinen Neuerungen ergangen!

Tags darauf befande ich mich wieder im Concert. Kam da erstlich eine Sinfonia aus c-minor von meinem ehemaligen Schüler, dem Herrn van Beethoven. Gar gewaltig und stürmisch hat es sich angelassen: just so hat er an meine Thür gepocht, wann er zum Unterricht kommen ist, der Brausekopf. Hat sich dazumalen nicht recht mit mir wollen vertragen, weilen ich ihme so manchen Schnitzer, so die Herren Kirnberger und Marpurg übel angekreidet hätten, ob seines großen Talentes durchgehen lassen. Habe aber zeitlebens niemahlen nach Schulfuchsereien, sondern immer nur nach der Schönheit gefraget, und ist ihme solcher Unterricht gewißlich nicht zum Schaden gediehen, des bin ich nunmehro sicher, da ich ein solches Meisterwerck gehöret! Das ist ein Aar geworden unter denen Compositeuren, mit größeren Schwingen als ich und selbst Du, mein liebes Mozartl, ob er auch gleich Deine Anmut und Süßigkeit nimmer erreicht hat.

Späterhin kamen Lieder vom Meister Brahms daran, die mir aus der maßen gefallen. Mach ihm meine Reverenz, aber so, daß es der Wolf nicht sieht. Die Beiden achten einander nicht groß, und hat der Wolf zu lebzeiten den Brahms abfällig recensieret, dieser aber in nichts darnach gefraget, ob jener habe mehr können, als in die Zeitung schreiben.

Jetzo kam die erschröcklichste musica, so ich je vernommen! „Don Quixote, Variationen über ein ritterliches Thema von R. Strauß.“ Dachte zuerst, es seye von unserem Meister Johann, der so schöne Walzer geiget, daß es sich manchesmahl der alte Sebastian Bach nicht nehmen lässet, ihn auf der himmlischen Orgel zu accompagnieren; mußte indessen meines

Irrthumes balde gewahr werden. *Mein!* was will das doch heißen: Variationen, wann schon das Thema von einem Tone in den andern flüchtet, daß es nicht festzuhalten, noch späterhin zu erhaschen ist? Wann jede Idee, und seye sie auch noch so klein, gleich wie die Fliege von der Spinne, mit Kontrapunkten umwoben, die doch nicht sauber und klärlich klingen, und von denen Instrumenten schier erdrückt wird, so obendrein selten eine reine Harmonie, sondern mehrentheils nichts als Dissonantzien ergeben? Wahrlich! meine alten Ohren seynd dazu nicht geschaffen, und ist mir der Faden bald abhanden kommen. Fast hab ich lachen müssen, wann ich gedachte, daß man mir meine poetische Schildereien in der „Schöpfung" und denen „Jahreszeiten" verübelt, und hier befande, daß die Nachahmung einer Schafheerde, ganz naturaliter ausgeführet, denen Hörern Bewunderung erweckte! Freylich hat der Komponist die geistige Wirrnuß des irrenden Ritters wollen austrüken, und ist ihme dieses, ob zwahr auf Kosten der Schönheit, fürtrefflich gelungen. Doch ist dieser Mann, wie ich höre, durch seine Wercke gar reich und mächtig und gleich mir honoris causa zum Doctor musicae promovieret worden.

Der vierte Abend sahe mich wiederum im Theatro, wo man Deine Opera „Le nozze di Figaro" spielte. Ach, mein *Mozarti!* So, wie Du, hat's doch noch keiner gekont und wird's vielleicht niemahlen wieder einer können, ob auch tausend Jahre vergehen! Schier hab ich Sehnsucht nach Dir und Deinem lieben Gesicht! Grüß alle die Freunde droben und sag ihnen, bald seye ich wieder zurück. Du aber nimm innigen Gruß und Kuß

von Deinem

Papa Haydn

EIN SKIZZENBLATT JOSEPH HAYDNS

von Dr. Georg Schünemann-Berlin

Derselben Mendelssohn-Sammlung, aus der ich neue Mozartsche Skizzen mitteilen konnte,[1]) verdanke ich auch die Kenntnis eines Skizzenblattes von Joseph Haydn. Die Haydnforschung liegt trotz Dies, Griesinger und Pohl noch sehr im argen,[2]) und über die Arbeitsmethode Haydns ist so gut wie nichts bekannt geworden. Ich darf daher wohl hoffen, daß die hier zum ersten Male unternommene Untersuchung einer Haydnschen Skizze weiterem Interesse begegnen wird.

Das mir vorliegende Skizzenblatt besteht aus zwei Blättern in Querfolio, von denen zwei Seiten mit Skizzen zu den „Jahreszeiten" beschrieben sind. Den Wert, den wir dieser Skizze zuschreiben müssen, können wir aus folgenden Nachrichten ermessen: Griesinger[3]) erzählt: „Haydn verfertigte seine Kompositionen in einem Guß; er legte bey jedem Theil den Plan zur Hauptstimme ganz an, indem er die hervorstechenden Stellen mit wenigen Noten oder Ziffern bezeichnete; nachher hauchte er dem trockenen Skelett durch Begleitung der Nebenstimmen und geschickte Uebergänge Geist und Leben ein. Seine Partituren sind rein und deutlich geschrieben und es finden sich nur selten Korrekturen darin; — —" Eine wesentliche Ergänzung dieser Mitteilung erhalten wir von Dies.[4]) Es heißt da: „Um acht Uhr nahm Haydn sein Frühmahl. Gleich nachher setzte er sich an das Klavier und phantasierte so lange, bis er zu seiner Absicht dienende Gedanken fand, die er sogleich zu Papier brachte: So entstanden die ersten Skizzen von seinen Kompositionen. — — — Um vier Uhr ging er wieder an die musikalische Beschäftigung. Er nahm dann die des Morgens entworfenen Skizzen und setzte sie in Partitur, wozu er drey bis vier Stunden verwendete."

---

[1]) Vgl.: „Mozart als achtjähriger Komponist", Breitkopf & Härtel. (Man berücksichtige nur die zweite verbesserte Auflage).

[2]) Erst neuerdings läßt die begonnene Gesamtausgabe der Haydnschen Werke erwarten, daß unserem ältesten Klassiker die Ehrenschuld abgetragen wird, auf die er schon lange Anspruch hat.

[3]) Georg August Griesinger: Biographische Notizen über Joseph Haydn. 1810. p. 116.
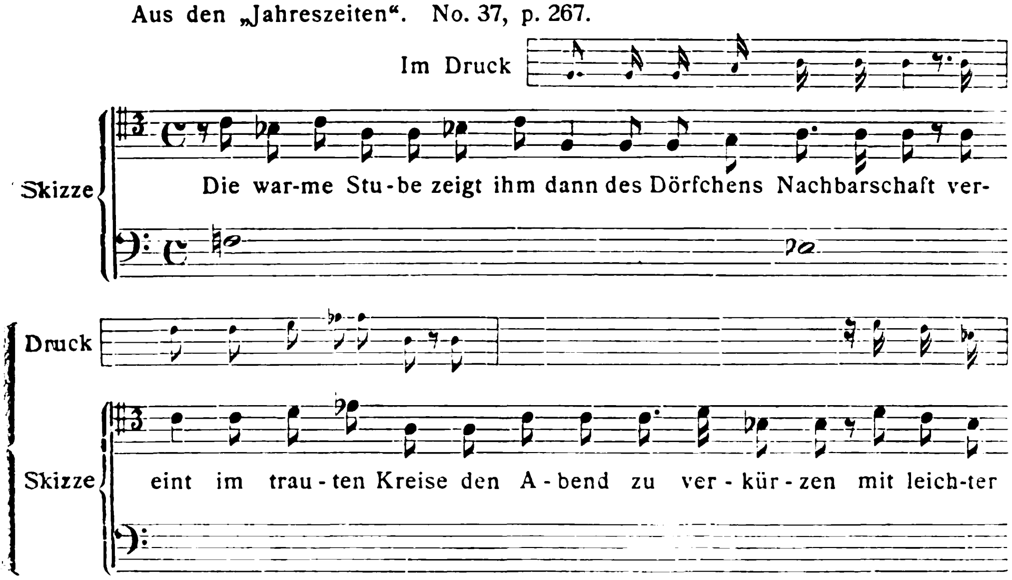
[4]) Albert Christoph Dies: Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. 1810. p. 211.

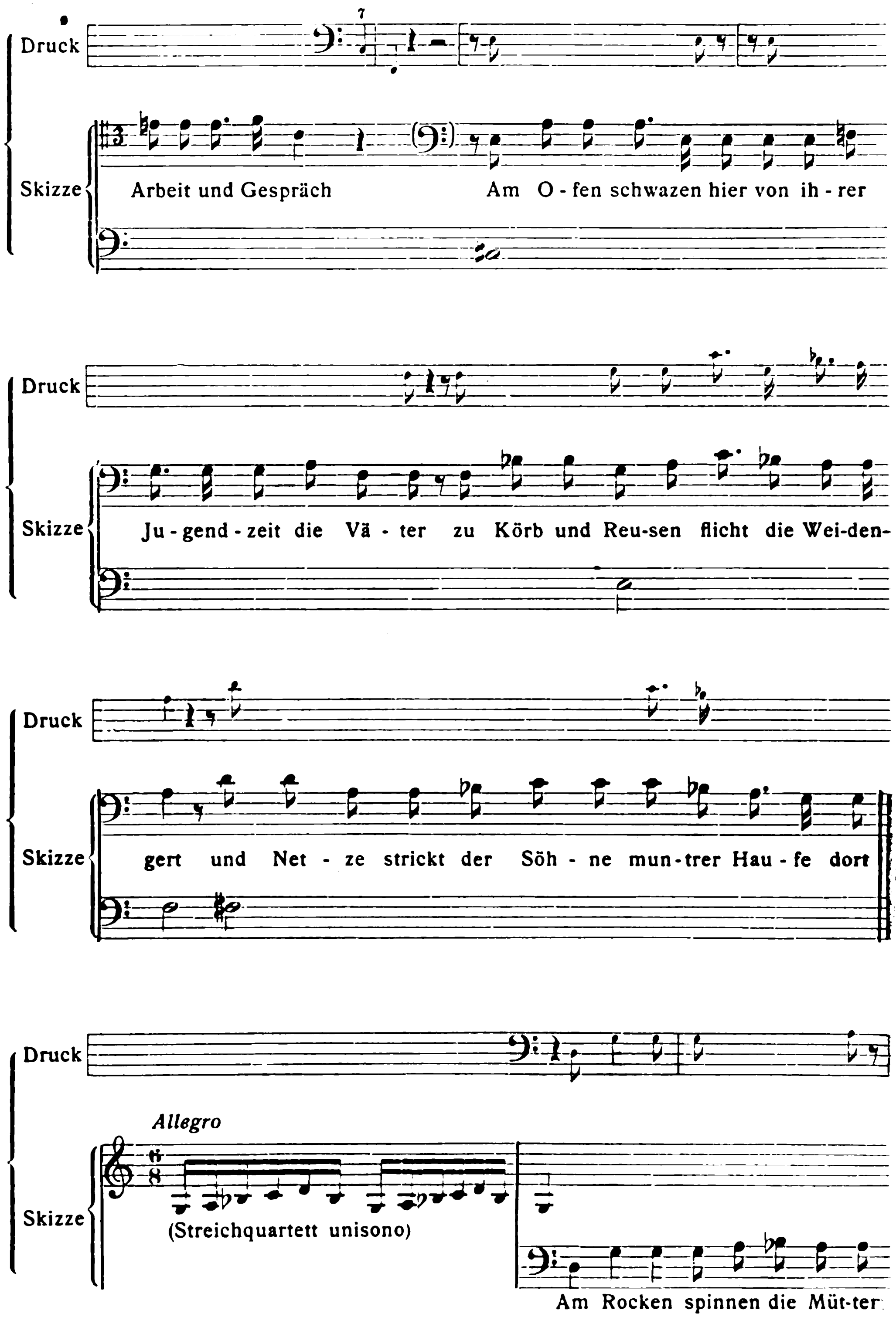
Eine solche am frühen Morgen entworfene Skizze ist wohl auch die unsrige. Sie enthält aber eine Reihe erheblicher Varianten und Korrekturen. Das liegt zum Teil an der großen Mühe, die Haydn gerade die Komposition der „Jahreszeiten“ bereitete. Schrieb er doch dieser großen Anstrengung seine immer zunehmende Schwäche zu. „Er wurde kurz nach Beendigung der Arbeit von einem Kopffieber befallen, und damals schilderte er es als seine größte Marter, daß seine Phantasie unaufhörlich mit Noten und Musik beschäftigt sey“ (Griesinger). Auch zu Dies äußerte Haydn, er habe sich bei der Arbeit an dieser Komposition „übernommen“. „Ich hätte sie nie schreiben sollen!“
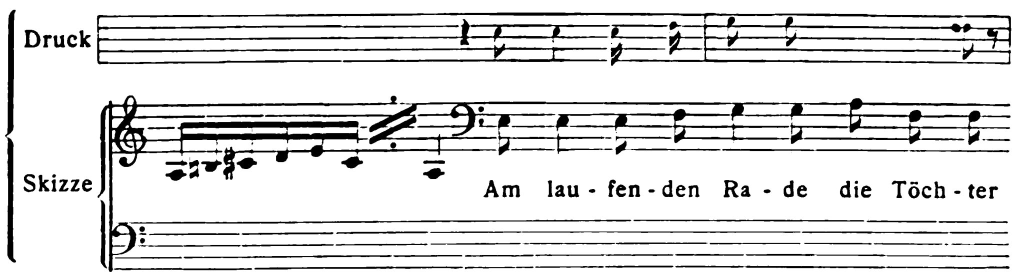
Bei der Durchsicht unserer Skizze wird man an mehreren Stellen bemerken, wie Haydn an den „Jahreszeiten“ wirklich „gearbeitet“ hat. Es finden sich viele Abweichungen von der endgültigen Fassung, mehr als eine Variante zu einer Stelle aber selten. Und doch überließ Haydn vieles, und vor allen Dingen die rhythmische Ausarbeitung dem späteren Partiturentwurf. Ferner wird die Instrumentalbegleitung in der Skizze nur angedeutet oder mit in den Baß gezogen; Wiederholungen, Schlüsselvorzeichnungen, Textunterlagen unterbleiben häufig. Alles wird nur soweit aufgeschrieben, wie es Haydn zur eigenen Orientierung genügte.
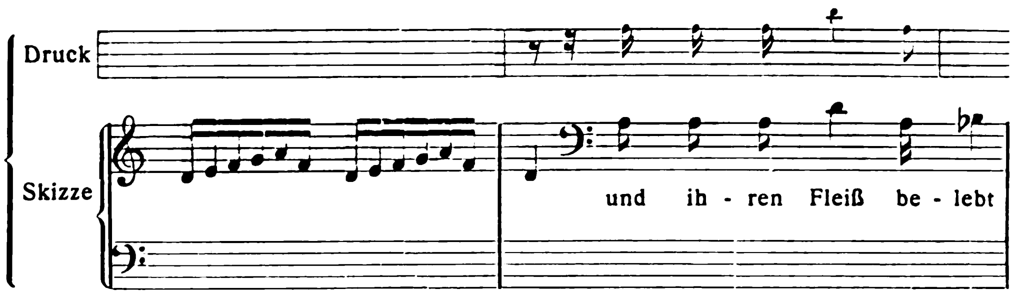
Hier folgt nun die Skizze, deren musikalische Gedanken in der Reihenfolge des Originals wiedergegeben werden. Um die Varianten leichter kenntlich zu machen, ist von mir die endgültige Fassung des Druckes über die Skizze gesetzt. Unleserliches und eigene Zusätze sind von mir stets kenntlich gemacht worden. (Ich zitiere nach der Partiturausgabe von Peters.)
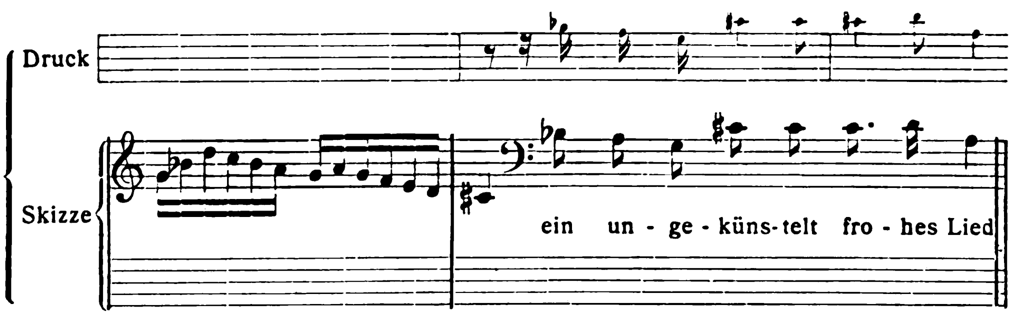
Aus den „Jahreszeiten“. No. 37, p. 267.
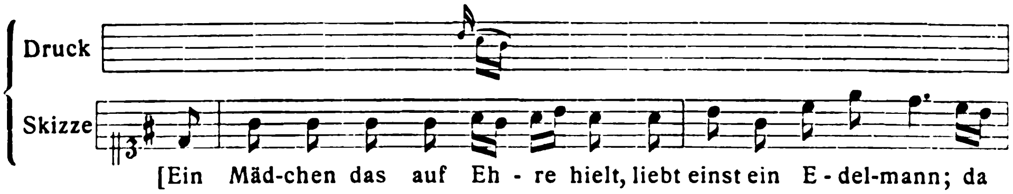



Druck
Skizze
Arbeit und Gespräch
Am O - fen schwazen hier von ih - rer
Druck
Skizze
Ju - gend - zeit die Vä - ter zu Körb und Reu-sen flicht die Wei-den-
Druck
Skizze
gert und Net - ze strickt der Söh - ne mun-trer Hau - fe dort
Druck
Allegro
Skizze
(Streichquartett unisono)
Am Rocken spinnen die Müt-ter

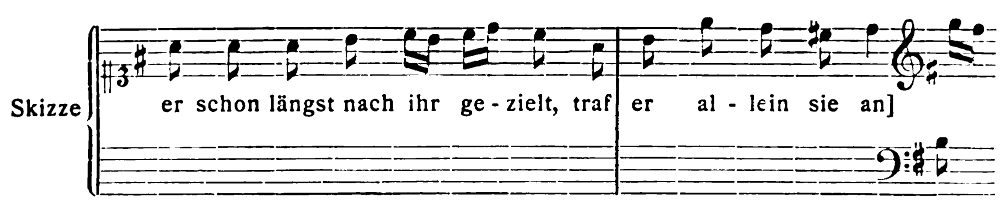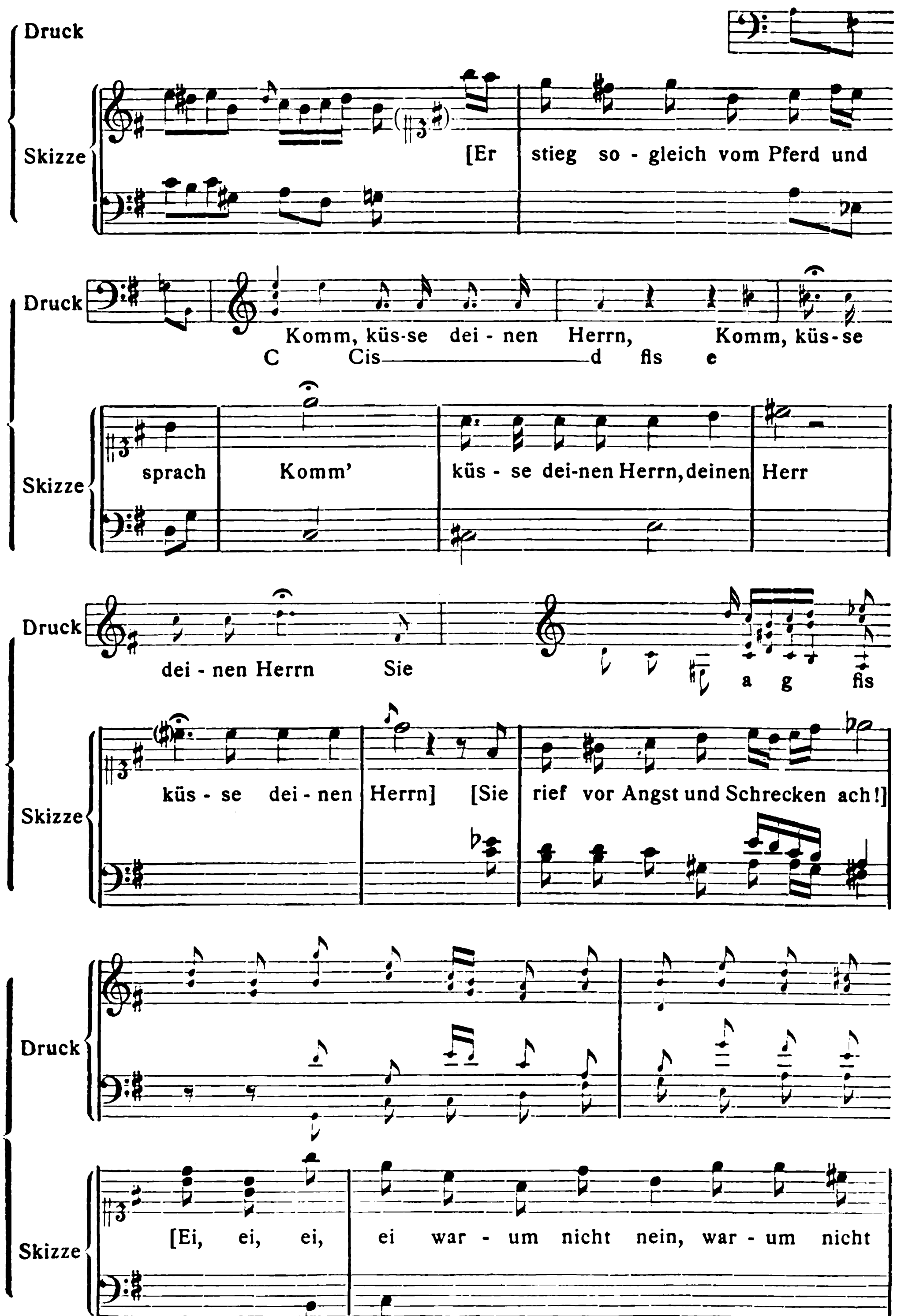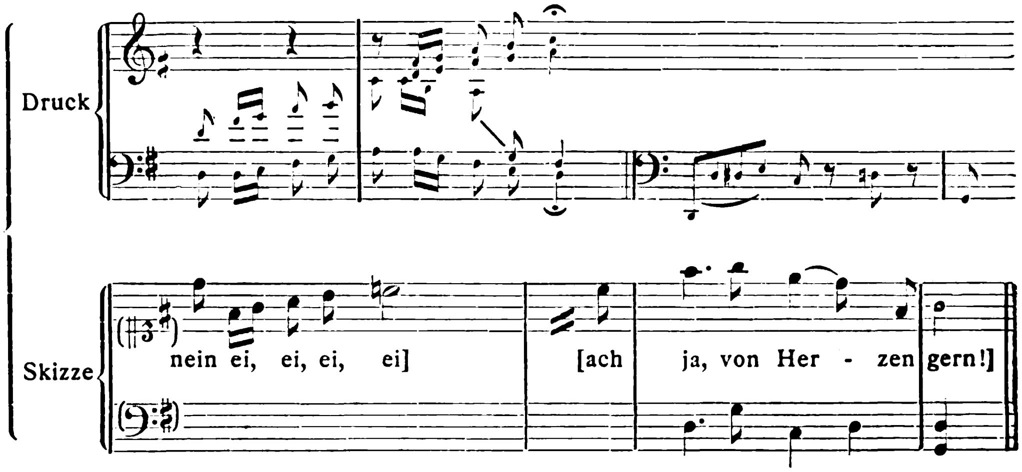






Es folgen Entwürfe aus No. 40. Lied mit Chor. p. 278.



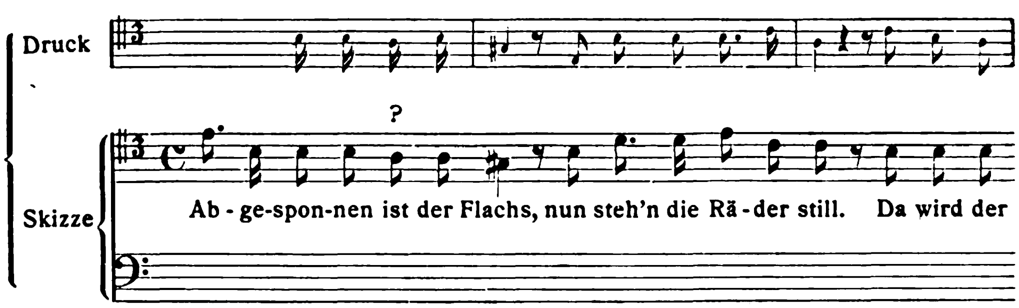


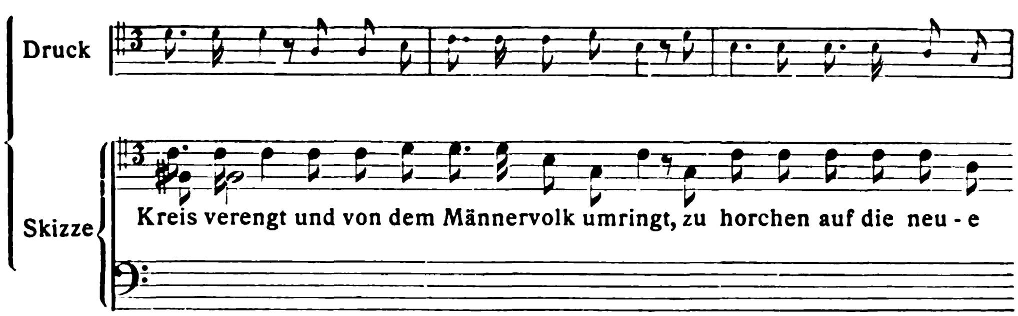

Druck
Skizze
[Er
stieg so - gleich vom Pferd und
Druck
Komm, küs-se dei - nen Herrn, Komm, küs-se
C Cis d fis e
Skizze
sprach Komm' küs - se dei-nen Herrn, deinen Herr
Druck
dei - nen Herrn Sie
a g fis
Skizze
küs - se dei - nen Herrn] [Sie rief vor Angst und Schrecken ach!]
Druck
Skizze
[Ei, ei, ei, ei war - um nicht nein, war - um nicht

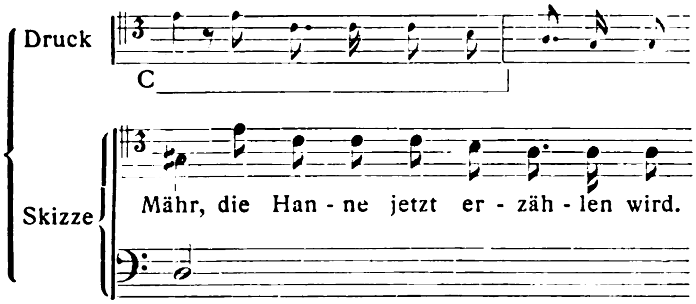


Die letzten beiden Takte stehen im Druck vor dem Chor „Ei, ei“ usw. Vielleicht beabsichtigte Haydn den Effekt durch den zwischengeschobenen Chor zu erhöhen. — Die Arbeit wird hier unterbrochen und es folgt:

No. 39 Recitativ, p. 277.
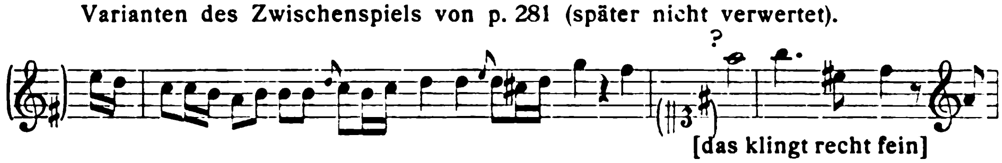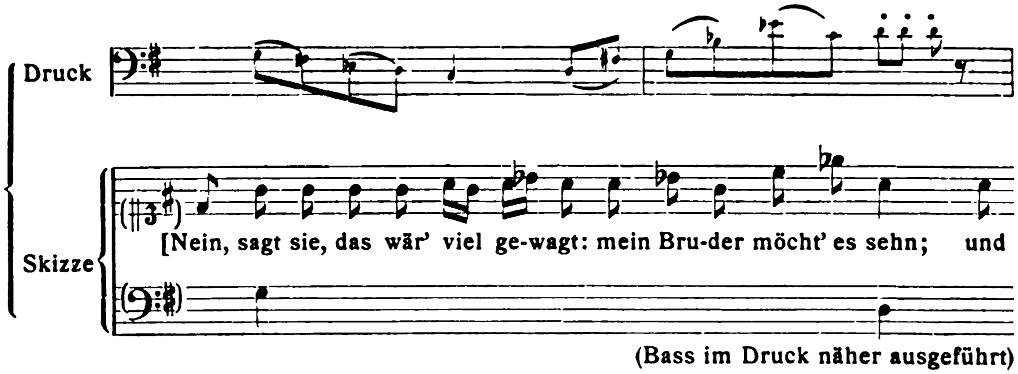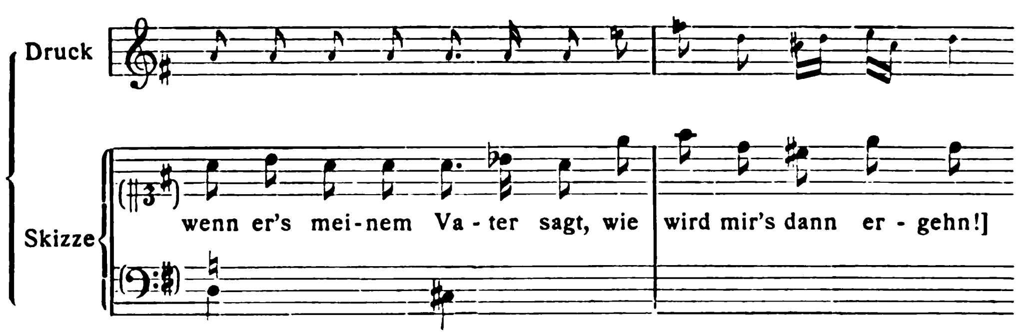






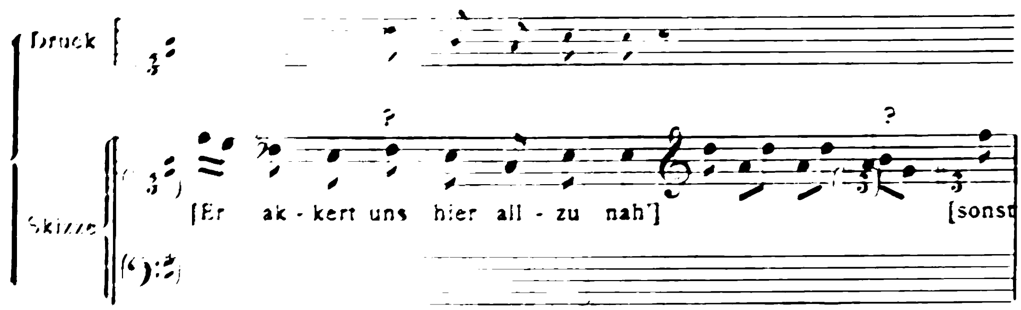
Hier schließen sich Skizzen zum Schluß des Chores No. 40 an, dessen erster Teil schon entworfen wurde. Die Stelle „Sei ruhig liebes Kind“ usw. wird vorderhand ausgelassen und erst später skizziert.
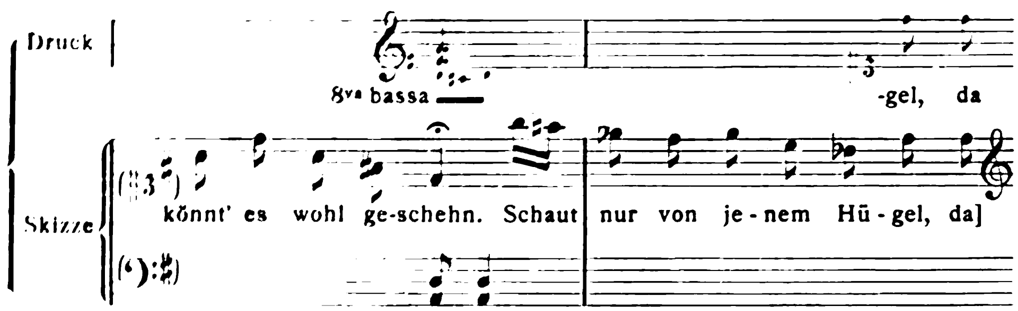
Varianten des Zwischenspiels von p. 281 (später nicht verwertet).
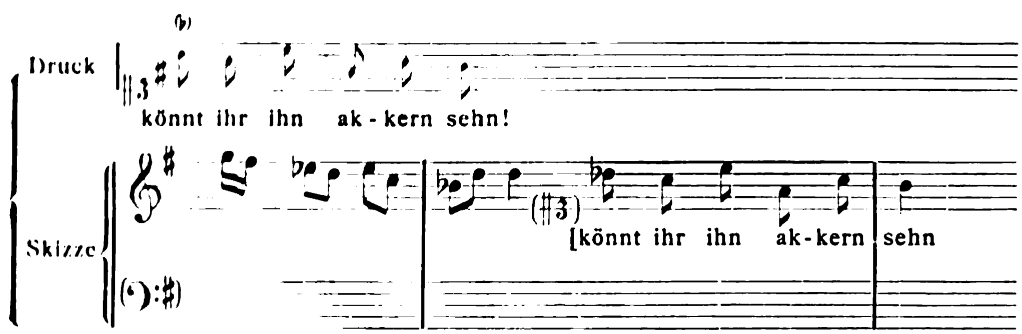




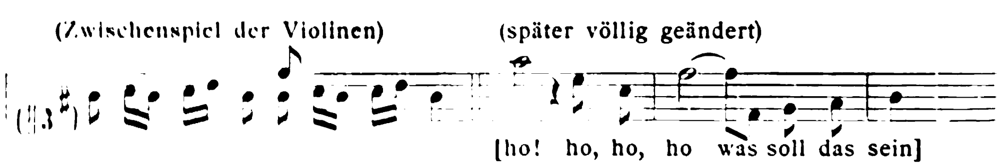


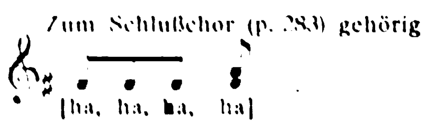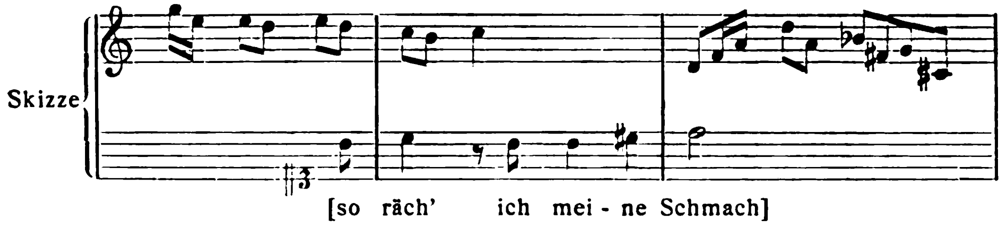






Der Text „Und wie der Junker geht“ usw. wird ausgelassen. Es folgen Entwürfe zu p. 283 (des Druckes).

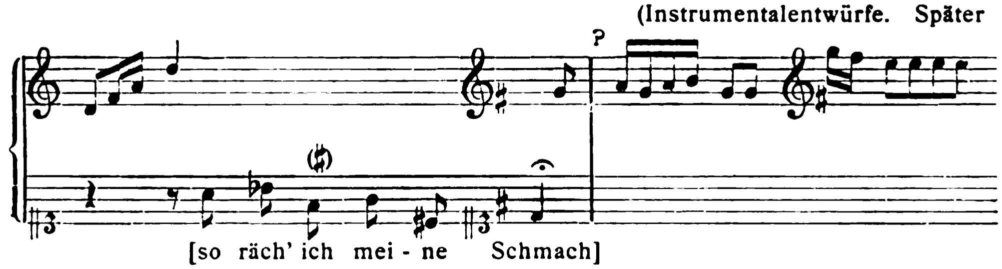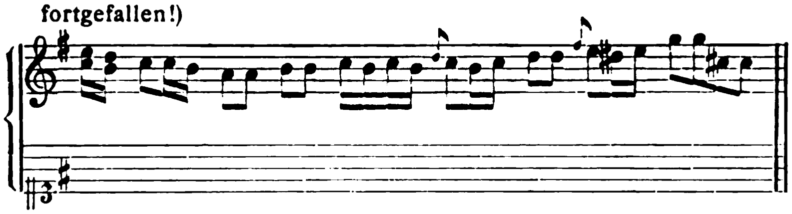




(Später völlig geändert!)



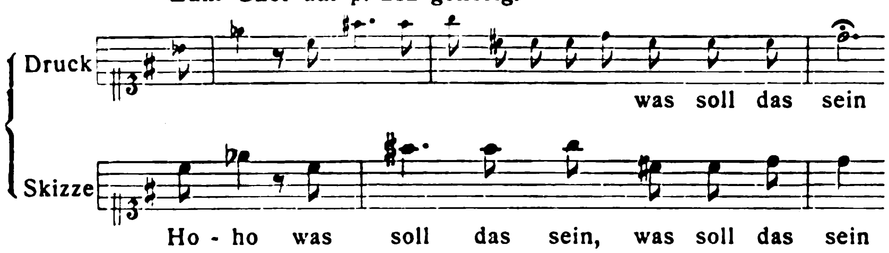
(Instrumentalentwürfe. Später



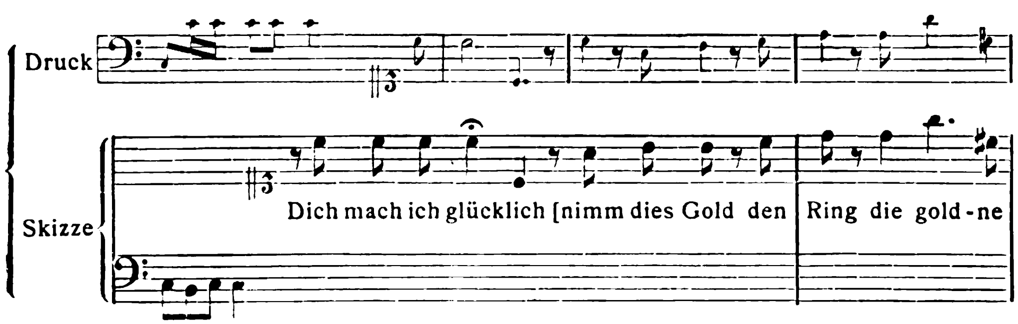
fortgefallen!)
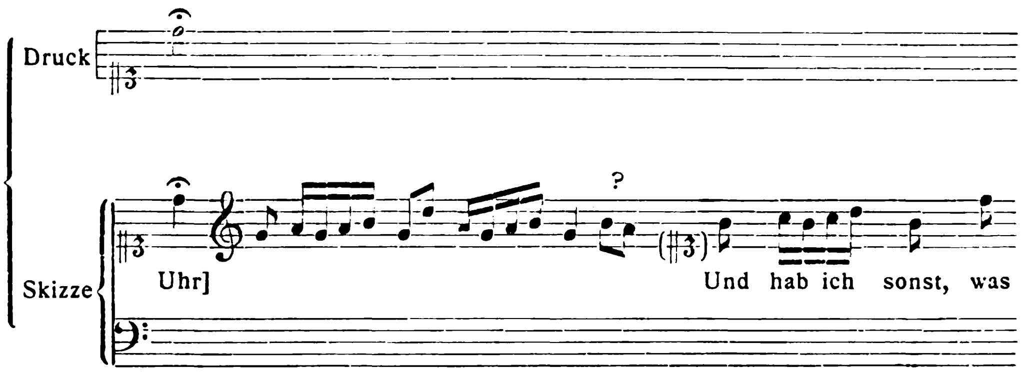


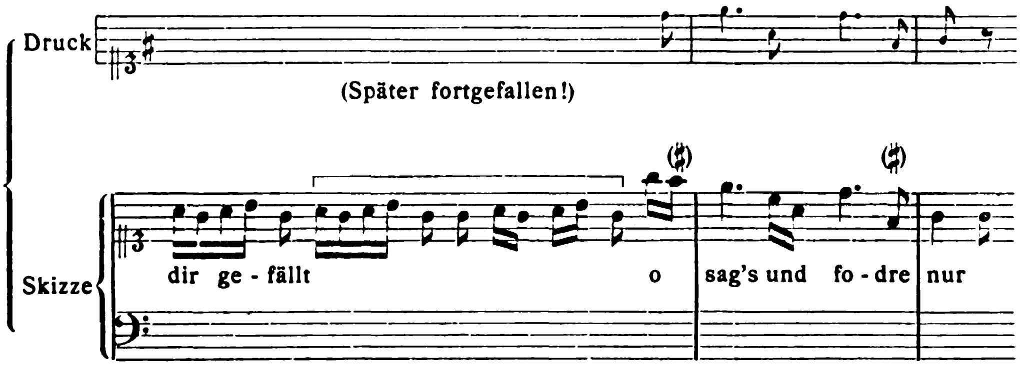
Zum Chor auf p. 282 gehörig.
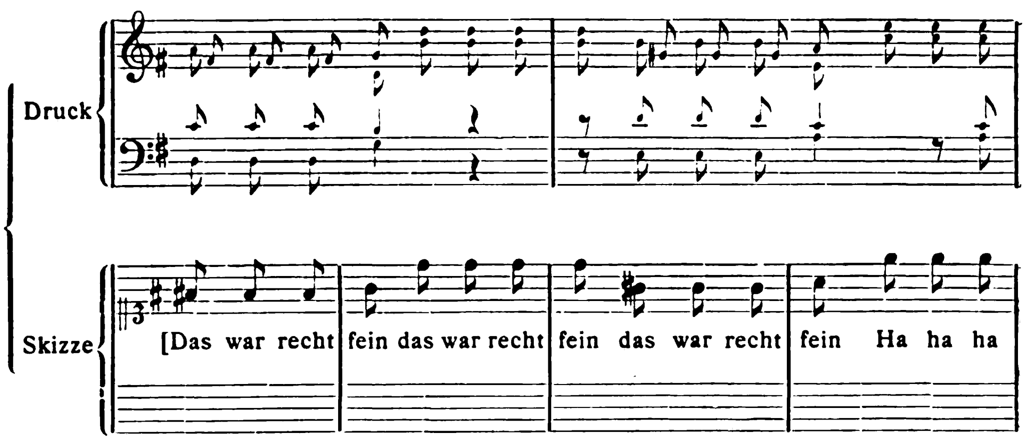


Die oben fortgefallene Stelle: „Dich mach' ich glücklich" wird erst jetzt wieder aufgenommen:
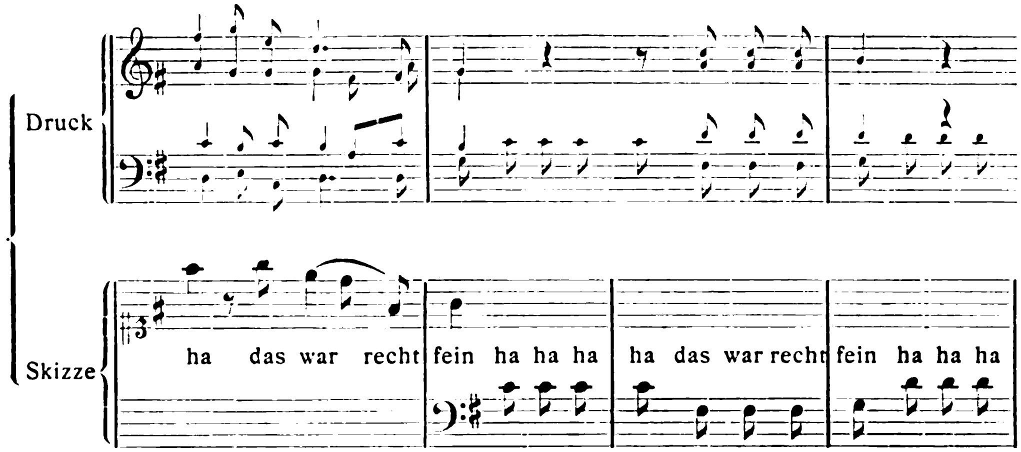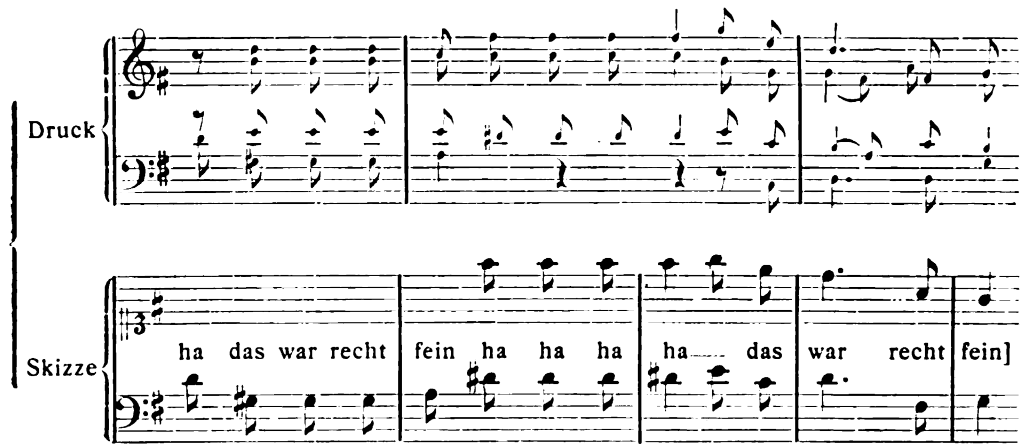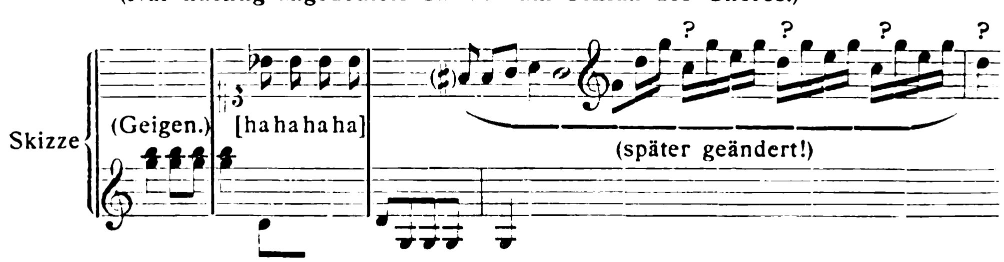






Skizze des Schlußchores (p. 284.)







(Nur flüchtig angedeutete Skizze zum Schluß des Chores.)



Mit einer unleserlichen Skizze, deren Deutung nur vermutungsweise unternommen werden kann, schließt das Skizzenblatt.

Blicken wir auf die Skizzen zurück, so verlockt die Aufgabe, die alte Frage, wer von unseren Klassikern hinsichtlich der musikalischen Erfindung ein Talent und wer ein Genie war, auf Grund der Skizzen einmal gründlich zu behandeln. Doch wollen wir uns hier nicht auf jenes viel umstrittene Feld begeben. Jeder Leser kann sich die Frage auf Grund des von mir gegebenen Materials selbst beantworten.[1]) Wer wollte da das letzte Wort sprechen! Soviel ist aber gewiß: Kommt man von Beethovenschen Skizzen zu Haydn, dann ist man überrascht. Bei Beethoven: die kolossale Energie, jedes kleinste Teilchen einer musikalischen Phrase bis ins kleinste auszuarbeiten; bei Haydn: leicht und mühelos hingeworfene musikalische Gedanken, die nur wenig geändert werden. Möge diese Arbeit Anregung geben, weiteres Material zur Beurteilung der Haydnschen Kompositionsmethode aufzusuchen.

[1]) Auf einige Skizzen Beethovens werde ich in nächster Zeit an dieser Stelle zurückkommen.

HAYDNS MARIA ZELLER MESSE

ZUR ERRICHTUNG DES HAYDN-DENKMALS IN MARIA ZELL

von Alfred Schnerich-Wien

Der Biograph Joseph Haydns C. F. Pohl schreibt: „Über Haydn als Kirchenkomponist ist viel geschrieben und mehr noch nachgeschrieben worden.“ Wenn sich heute auch eine merkliche Strömung bemerkbar macht, die die Berechtigung der kirchlichen Denkmäler des 17. und 18. Jahrhunderts mit Erfolg vertritt, kann man heute in Handbüchern und in der Dutzendliteratur noch immer die abgeschmacktesten Urteile finden. Der Geist jener Zeit gilt als kirchenfeindlich, und die arme, wehrlose Kunst ist es erfahrungsgemäß immer, der alles mögliche Böse in die Schuhe geschoben wird. Wegen ein paar religionsfeindlicher Erlasse braucht nun doch das Volk und die Kunst nicht verwerflich zu sein. Sonst müßte die Kunst aus der Zeit der Christenverfolgungen die allerschlechteste sein.

Haydns Frömmigkeit ist bekannt. Abgesehen davon, daß er in seiner Jugend nach Maria Zell wallfahrtete, wissen wir, daß er beim Rosenkranzbeten seine Gedanken gesammelt hat. Es muß aber auch betont werden, daß bei keinem andern der großen Wiener Meister die kirchlichen Werke für seine künstlerische Eigenart so ausschlaggebend sind, als eben bei Haydn. Was Bach für die protestantischen Norddeutschen ist, ist Haydn für die Katholiken Süddeutschlands. Beide Meister verhalten sich zueinander wie Rembrandt zu Rubens.

Haydn hat während seines langen Lebens 14 Messen geschaffen, von denen zwei verloren sind. Diese Messen geben ein klares Bild von seinem künstlerischen Entwickelungsgang. Jedes folgende Werk bildet einen Fortschritt gegenüber den früheren. Haydn zeigt sich auch in der Kirchenmusik als Regenerator.[1])

Die Messen Haydns teilen sich in zwei Perioden, die durch die acht Jahre (1782—90), während deren der feierliche Gottesdienst untersagt war, getrennt sind. Die Maria Zeller Messe bildet den Schluß der früheren Periode.

[1]) Vgl. neben Pohl insbesondere meine Schrift: „Messe und Requiem seit Haydn und Mozart“, Wien und Leipzig 1909. Daselbst die übrige Literatur und das thematische Verzeichnis. — Hugo Riemann weiß in der eben erscheinenden neuesten Auflage seines „Musiklexikon“ von 26 Messen Haydns. Damit ist wieder Anlaß zu neuen Konfusionen gegeben. Der umgearbeitete Artikel „Kirchenmusik“ ist ebenfalls, und zwar sicherlich von fremder und keineswegs objektiver Seite, arg verschlimmbessert.
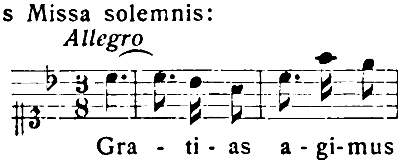
Die 1782 entstandene Maria Zeller Messe ist das einzige Werk dieses Zeitabschnittes, über dessen Entstehung wir sichere Nachrichten haben. Der Besteller war Anton Liebe Edler von Kreutzner, Militär-Verpflegs-Oberverwalter. Die Bestellung des Werkes erfolgte, wie Pohl vermutet, aus frommer Dankbarkeit für die im Jahre vorher erfolgte Erhebung in den Adelsstand. Die Originalhandschrift kam später in die Hände des Musikhistorikers Hofrat Georg Raphael Kiesewetter, der sie 1847 dem Musiker Aloys Fuchs schenkte. Aus dessen Besitz gelangte die Messe schließlich in das herrlich gelegene Benediktinerstift Göttweig, „die österreichische Gralsburg“, und wird dort als eines der kostbarsten Besitztümer des an Kunstschätzen überreichen Hauses gehütet.
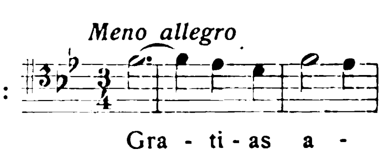
Die Anlage wie die Ausgestaltung der Maria Zeller Messe zeigt gegenüber den Werken der höchsten Vollendung noch die Merkmale des Überganges. Allerdings ist das Kunstwerk an sich schon so gewaltig, daß es uns erst durch Vergleich mit den späteren Messen ersichtlich wird, daß Haydn noch Vollkommeneres geschaffen hat. Die frühere Periode zeigt sich vor allem darin, daß die Soli fast nur in Arien (Mittelsatz des *Gloria* und *Credo*) tätig sind, während in späteren Messen das Soloquartett an Stelle der Arie tritt.

Die Einzelheiten der Maria Zeller Messe sind natürlich von höchster Vollendung und unerschöpflich. Das *Kyrie* beginnt mit einer langsamen Einleitung, dem ein festliches *Allegro moderato* folgt. Man hat Haydn gerade diesen Satz verübelt, mit der Begründung, daß die Musik dem Texte nicht entspräche. Für die Gestaltung des *Kyrie* ist eben außerdem maßgebend, daß es die Einleitung zu einer Festfeier ist. Deshalb sagt Ambros Kienle, eine der ersten Autoritäten auf dem Gebiete des Chorals und der Liturgie, über das *Kyrie*: „Man darf kein jammervolles Rufen und Erbarmen machen. Der Gesang hält sich in mittlerer Lage und ist an Festtagen hell und freudig.“ Anderseits sagt Hans Richter: „Man muß nur Haydn nicht wie einen Walzer spielen.“

Im *Gloria* und im *Credo* sind große Textmassen zu bewältigen. Wir bewundern hier ebenso die Genialität wie die Meisterschaft, mit der Haydn sozusagen jedes einzelne Wort musikalisch charakterisiert und anderseits das Ganze einheitlich gliedert. Insbesondere muß der Mittelsatz des *Gloria*: „*Gratias*“ als eine der erhabensten Vertonungen dieses Textes bezeichnet werden.[1]) Wenn auch in dieser Messe noch die Arie vorhanden ist, so hat

[1]) Interessant ist die Ähnlichkeit der Motive des *Gratias* mit dem in Beethovens Missa solemnis:

Haydn: 

Beethoven: 

sie gleichwohl bereits jede Konventionalität abgestreift, im Gegensatz zur älteren Cäcilienmesse, in der alles noch mit Koloraturen verbrämt ist. Merkwürdig schwermütig ist der Mittelsatz des *Credo* „*Incarnatus*" (a-moll), in dem die Menschwerdung Christi geschildert wird, von größter Tiefe das folgende Chorstück „*Crucifixus*".

Das *Sanctus*, das den Höhepunkt der heiligen Handlung der Wandlung einleitet, ist voll Erhabenheit, aber wie gewöhnlich knapp, desto ausgeführter das *Benedictus* (g-moll). Auch dieser Satz ist sehr ernst. Das zweite Thema ist bereits ein Hinweis auf die 16 Jahre später komponierte österreichische Volkshymne. Das Hauptthema ist einer Arie der Oper „*Il mondo della luna*" entnommen; der Satz ist hier als vierstimmiges Gesangsstück gestaltet und dem Schlusse des *Hosanna* des *Sanctus* angehängt. Man hat den großen Klassikern oft genug zum Vorwurf gemacht, daß ihre kirchlichen und weltlichen Werke einander ähnlich sehen. Dies ist aber wohl ganz natürlich, denn kein Mensch kann seine Eigenart verleugnen, am wenigsten der große Künstler. Bei diesem *Benedictus* ist aber ein Stück direkt aus der Oper in die Kirche verpflanzt, wenn auch, wie bemerkt, umgearbeitet. In diesem Falle geschah es in der Erkenntnis, daß das herrliche Stück eben mehr in die Kirche, als auf das Theater paßt, und ist in veränderter Fassung an den heiligen Ort ebenso verpflanzt, wie ein kostbarer Stoff, der anfangs einem Prunkgewand diente, später aber zu einem Meßkleid umgemodelt ward.

Das *Agnus* (c-moll) ist schmerzvoll. Die Worte *qui tollis peccata mundi* kommen bereits im *Gloria* vor, doch verwenden die Klassiker für diesen Satz, der die Kommunion des Priesters begleitet, jedesmal ganz andere Motive, und zwar aus dem Grunde, weil die liturgische Situation eine wesentlich verschiedene ist. Den Abschluß des Werkes bildet eine glänzende Fuge: *Dona nobis pacem*! Die Bitte um Frieden dringt aus dieser Festesstimmung schon durch den Gegensatz durch.

Und wir bewundern, mit welch bescheidenen Mitteln so gewaltige Wirkungen erzielt sind! Neben Streichern sind in der Messe nur zwei Oboen, ein Fagott, Trompeten und Pauken verwendet.

Seit Felix Mendelssohn pflegt man gern zu sagen, Haydns Messen seien lustig. Dem ist Hans Richters gewiß auch kompetentes Urteil gegenüberzuhalten. Eines aber ist richtig: wie die bildende Kunst des Südens uns graziöser anmutet als die des Nordens, gerade so ist es auch mit der Musik. Und die Wiener Musik hält eben die Mitte zwischen nordischer Kraft und südlicher Anmut. Daß sie darum nicht weniger tief empfunden ist, wird schon jeder zugeben, der sich mit der „Maria Zeller Messe" allein beschäftigt, die, wie bemerkt, noch gar nicht einmal den Höhepunkt der Kirchenwerke Haydns bildet.

Haydns Kirchenwerke sind in neuerer Zeit heftig bekämpft worden. Es haben sich dagegen jedoch gerade von katholisch-geistlicher Seite sehr gewichtige Stimmen erhoben, die Haydn anerkennen, darunter Bischof Müller von Linz, sowie der Präfekt der Ritenkongregation Kardinal Bartolini. Seitdem Papst Pius X. in dem vielerörterten *Motu proprio* von 1903 die Berechtigung des nationalen Kunstbesitzes in der Kirchenmusik ausdrücklich anerkannt hat, sollte der Streit, der nun wohl auch merklich zurückgeht, selbst unter den orthodoxesten Katholiken endlich als erledigt angesehen werden.

Die Wiener Kirchenmusikvereine, die in der Pflege dieser Kunstdenkmäler eine so bedeutende Rolle spielen, tragen eine Ehrenschuld ab, indem sie für den Gnadenort Maria Zell, wohin Haydn als Jüngling andächtig pilgerte und nach dem er sein herrliches Werk benannte, ein dauerndes Erinnerungszeichen stiften. Es besteht aus einer lichtgrünen Onyxplatte, auf der, in Silber getrieben, das Porträtmedaillon Haydns, umgeben von Eichen- und Lorbeergewinden, und darunter die Widmungsinschrift befestigt ist.

Zum Schlusse mag noch ein Vergleich mit einem ausgezeichneten modernen Werke, das ebenfalls nach einem berühmten Wallfahrtsorte benannt ist, Platz finden. Es ist dies die „Maria Lourdes Messe" von Edgar Tinel. Der Stil beider Messen entspricht so recht den Kirchen, nach denen sie benannt sind. Tinels Messe ist, entsprechend der modern-gotischen Kirche zu Lourdes, in strengen Formen, rein vokal. Haydns Maria Zeller Messe ist gewiß nicht minder tief und edel; die Stimmung aber ist die der dortigen Gnadenkirche, die ein gewaltiger Barockbau von vornehmster Ausgestaltung ist. Und gleichwie sich heute immer mehr die Anschauung Bahn bricht, daß der Barock kirchlich ebenso berechtigt ist wie die Gotik, wird man sich an dieselbe Tatsache in bezug auf die musikalischen Stilgattungen gewöhnen müssen.

DIE BEIDEN KÜRZLICH ERSTMALIG VERÖFFENTLICHTEN VIOLINKONZERTE JOSEPH HAYDNS

von Wilhelm Altmann-Berlin

Während einige Violoncellkonzerte Haydns sehr geschätzt sind und viel, auch öffentlich, gespielt werden, sind die mancherlei Konzerte, die er für andere Instrumente, z. B. Kontrabaß, Flöte, Trompete, Horn, auch für zwei Hörner, komponiert hat, so gut wie verschollen. Ein sehr schönes Konzert für Oboe, das in den Zusammenstellungen Haydnscher Werke merkwürdigerweise fehlt, entsinne ich mich vor etwa 15 Jahren in dem Orchesterverein der Gesellschaft der Musikfreunde und im Orchesterklub „Haydn" in Wien gehört zu haben. Am meisten hat es mich stets verwundert, daß Violinkonzerte Haydns gar nicht bekannt und aufzutreiben waren. „Sollten sie wirklich so minderwertig sein, daß niemand sie der Herausgabe für wert hält?", fragte ich mich oft. In der zuerst 1898 erschienenen Biographie Haydns von Leopold Schmidt („Berühmte Musiker", Band 3) befindet sich als Anhang ein nach La Mara und Pohl gearbeitetes Verzeichnis der Werke Haydns, das auch einige Violinkonzerte angibt und bei zweien ausdrücklich erwähnt, daß die Manuskripte bei dem Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig vorhanden seien.

Es entbehrt daher nicht der Komik, wenn wir in No. 95 der „Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel" vom Januar 1909 lesen: „Wie der Paukenschlag in Haydns berühmter G-dur Symphonie einst die Hörer überraschte, so wird die Musikwelt aufhorchen bei der Nachricht, daß wir heute zwei Original-Violinkonzerte von Joseph Haydn im Klavierauszug veröffentlichen können. Diese Konzerte lagerten, uns selber unbewußt, seit 140 Jahren bei uns, und diese Kleinodien sind erst jetzt, im 100. Jahre nach Haydns Tode, aus dem Staub hervorgezogen worden." Komponiert sind diese Konzerte zwischen 1766 und 1769 für Haydns Freund, den Primgeiger der Esterhazyschen Kapelle Luigi Tomasini, was aus einer Eintragung in einem eigenhändigen Katalog Haydns hervorgeht. An der Echtheit ist nicht zu zweifeln; die Anfänge der Konzerte, die übrigens einst schon von Joh. Gottl. Im. Breitkopf in einer Anzeige vom Jahre 1769 mitgeteilt worden sind, waren aus dem von dem Musikgelehrten Aloys Fuchs handschriftlich zusammengestellten Katalog der Haydnschen Werke

(den die Musiksammlung der Königlichen Bibliothek in Berlin besitzt) bekannt.

Veröffentlicht sind bisher nur die Klavierauszüge der beiden Konzerte. Zur Begleitung der Solostimme hat Haydn nur zwei Violinen, Bratsche und Baß gewählt. Wenn in den oben angeführten „Mitteilungen" gesagt wird: „Wahrscheinlich sind die Konzerte zu Haydns Zeiten außer mit den angeführten Instrumenten noch von einem Cembalo begleitet worden", so möchte ich dem widersprechen und jene, meiner Meinung nach nicht zutreffende Vermutung daraus erklären, daß Haydn zwei Konzerte für Cembalo obligato und Violino obligato mit derselben Begleitung komponiert hat. Eine alte Abschrift eines dieser Konzerte besitzt die Musiksammlung der Königlichen Bibliothek in Berlin; die Cembalostimme ist in den Solostellen vollständig ausgeführt, während in den Tutti der Baß nur beziffert ist.

Falls die ursprüngliche Begleitung uns heute zu dünn, die Tuttistellen nicht kraftvoll genug vorkommen sollten, so würde ich es richtiger finden, statt eine Cembalo-Stimme dazu zu schreiben, lieber eine Flöte, je zwei Oboen, Fagotte und Hörner, allenfalls noch Pauken hinzuzufügen, damit wir auch bei diesen Konzerten das übliche Haydnsche Symphonie-Orchester zu hören bekommen.

Sicherlich werden diese beiden Violinkonzerte ebensogut wie die Mozartschen für den Konzertvortrag öfters gewählt werden; sie verdienen es wirklich; stammen sie auch nicht aus der reifsten Zeit des 1732 geborenen Meisters, so wirken sie doch durch die Innigkeit und Frische ihrer Melodieen auch heute noch in hohem Grade.
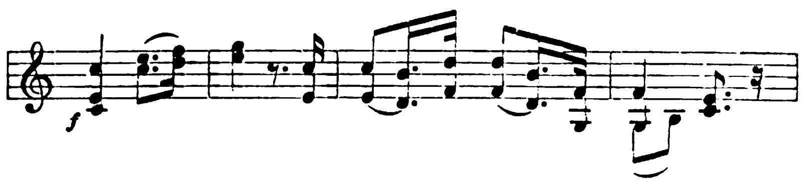
Vor allem können diese beiden Konzerte für Unterrichtszwecke gar nicht genug empfohlen werden, da sie in gleicher Weise der Technik wie dem Vortrag dienlich sind.

Es ist schwer zu sagen, welches von beiden das schönere ist, das erste, etwas längere in C-dur oder das zweite in G-dur; jenes ist vielleicht brillanter und großzügiger, dieses lieblicher und für das Ohr einschmeichelnder.
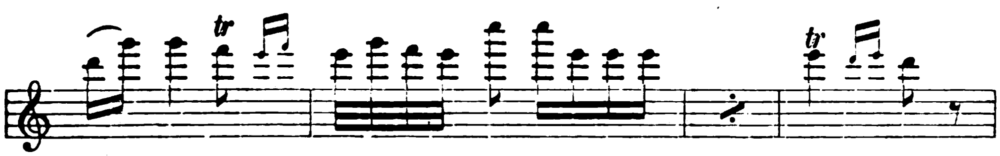
Das erste in C-dur, das von Paul Klengel im Klavierauszug bearbeitet und mit für den Konzertgebrauch bestimmten, ziemlich viel vom Spieler verlangenden Kadenzen versehen ist, ist in technischer Hinsicht unstreitig das schwerere.

Der erste Satz (Allegro moderato) setzt in dem längeren, zu Anfang stehenden Tutti gleich mit dem kraftvollen Hauptthema ein, das die Solovioline in folgender Fassung[1]) bringt:
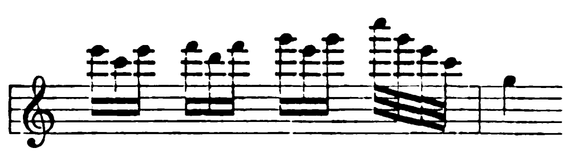
[1]) Doppelgriffstellen, sogar längere, finden sich auch in der ersten Violinstimme von Streichquartetten Haydns, z. B. im Adagio von op. 2 No. 2, im Menuett von op. 3 No. 3, im ersten Satz von op. 9 No. 3, im Trio des Menuetts von op. 9 No. 4, im Finale von op. 17 No. 4, im ersten Satz von op. 17 No. 5.



Reiches Passagenwerk umspielt dieses Thema, an das sich ein kurzes elegisches Seitenthema schließt, das zu einem Tutti in G-dur führt. Die Solostimme bringt dann in dieser Tonart das Hauptthema in immer reicherer Figuration, das Seitenthema erscheint in a-moll und ebenso das daran sich schließende kurze Tutti, das wieder zu dem Hauptthema der Solostimme in C-dur zurückführt. Diese bringt, kurz bevor die Kadenz vor dem Schlußtutti eintreten soll, folgende keineswegs leichte Stelle, wenn auch die Sexte e—c bequem abzulangen ist:
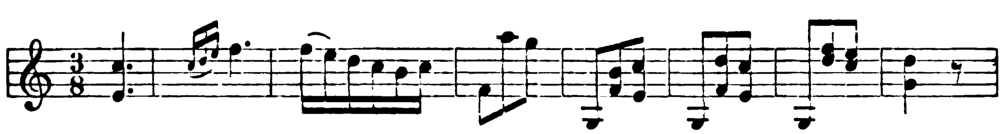


und ferner die gleichfalls nicht ganz einfache Passage:

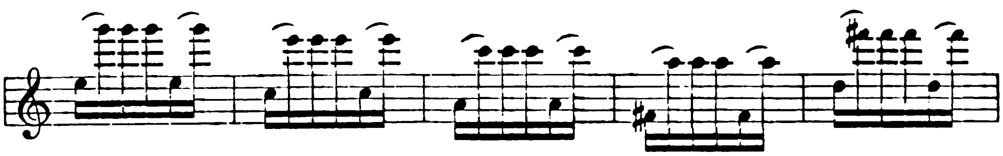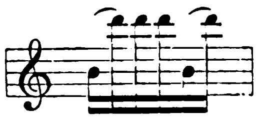


Nur kurz ist das sehr gesangreiche, warme Empfindung ausströmende Adagio im $^4/_4$ — oder vielmehr $^8/_8$ — Takt. Bei der ersten Berliner Aufführung in einem populären Konzert des Philharmonischen Orchesters (14. April 1909) durch Konzertmeister Anton Witek gefiel es so, daß es wiederholt werden mußte.

Von zündender Frische ist das rondoartige Finale: Presto $^3/_8$. Wieder setzt das Tutti gleich mit dem Hauptthema ein, das die im späteren Verlauf mit hübschem Passagenwerk ausgestattete Solostimme dann wie folgt bringt:
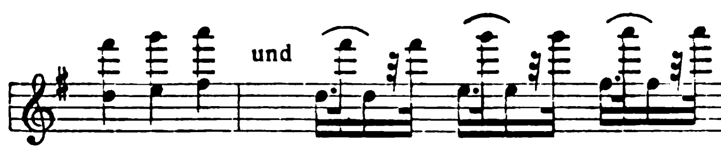


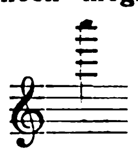
Sehr bemerkenswert ist später die Umspielung der im Orchester liegenden Melodie durch Dezimen der Violine, die freilich einer einigermaßen ausgebildeten Hand keine Schwierigkeiten bereiten:





Diese Dezimengriffe werden in der Ankündigung der Verlagsfirma in Parallele gestellt zu den Dezimengriffen in dem 7., von Albert Kopfermann erstmalig herausgegebenen Violinkonzert von Mozart, „deren Echtheit allgemein angezweifelt wurde, selbst von solchen, die Mozart als Autor des Konzertes anerkannten". Meines Erachtens beweist das Vorkommen dieser Dezimen bei Haydn, der sie auch gelegentlich in Quartetten, z. B. in dem Violinkonzert sehr ähnlicher Weise im ersten Satz von op. 50 No. 5, (vgl. auch op. 9 No. 3 und 5, op. 54 No. 2 und 3, op. 55 No. 1, op. 74 No. 1) verwendet, nichts für die Echtheit jener Stelle in dem Mozartschen Konzert, die, wie das Auge ohne weiteres erkennt, sich gar nicht mit dieser Haydnschen Dezimenstelle vergleichen läßt. Die Stelle lautet nämlich bei Mozart:
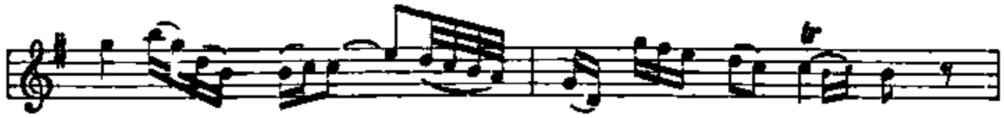


Wie im ersten Satz kommt auch im Finale dieses ersten Haydnschen Violinkonzerts das in damaliger Zeit noch möglichst vermiedene, auch in Haydns Streichquartetten nur seltene  vor, doch diesmal als Abschluß der hinaufgehenden Tonleiter. —

Das zweite Konzert in G-dur, das den Schülern schon zugleich mit den ersten Kreutzerschen Etüden gegeben werden kann, ist von Philipp Scharwenka im Klavierauszug bearbeitet und mit durchaus passenden, nicht zu schweren Kadenzen versehen worden.[1])

In seinem Aufbau gleicht der erste, durchaus ruhig zu nehmende Satz (Allegro moderato C) völlig dem des C-dur Konzerts. Das Hauptthema lautet:

[1]) Einige Fehler in der Solostimme (gleich im zweiten Takt und im vorletzten Takt auf Seite 6, ebenso in der Klavierpartitur) werden den Spielern wohl bald auffallen.



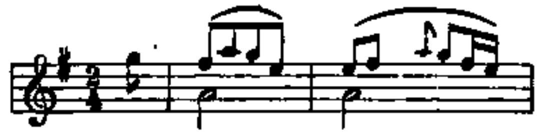
Die Krone dieses Konzerts ist das einzig-schöne **Adagio**, das an Innigkeit und Lieblichkeit seinesgleichen sucht, was schon aus dem Anfang zu erkennen ist:



Das höchst lustige **Finale** (Allegro $^2/_4$) hat auch wieder Rondoform. Das Hauptthema versetzt den Spieler und Hörer sofort in die beste Stimmung:

 usw.

Ganz reizend macht sich die Imitation des Dudelsackes:



Man bedauert nur, daß der Satz gar zu schnell vorübergeht.

Hoffentlich läßt nun die Firma Breitkopf & Härtel, die bekanntlich eine Gesamtausgabe der Instrumentalwerke Haydns in Angriff genommen hat, eine Partitur seiner sämtlichen Violinkonzerte bald erscheinen und nimmt auch die Herausgabe der Konzerte für Flöte, Oboe, Kontrabaß usw. bald in Angriff. Dringend notwendig wäre es, auch die Konzerte Haydns für Bariton, jenes aus der Mode gekommene Lieblingsinstrument seines Brotherrn, des Fürsten Esterhazy, daraufhin zu untersuchen, ob sie nicht in einer Übertragung für Bratsche oder Violoncell der heutigen Generation zugänglich gemacht werden könnten.

JOSEPH HAYDN UND AUGUST WILHELM IFFLAND

von Max Unger-Leipzig

Die letzten Lebensjahre verliefen für den greisen Vater Haydn ohne weltbewegende Erlebnisse. Die Blätter aus jener Zeit wissen nur von wenig mehr als von seiner schwankenden Gesundheit zu erzählen, wie sich denn auch das „Journal des Luxus und der Moden“ (Weimar, ed. Bertuch) 1807, S. 188, aus Wien unterm 31. Januar berichten läßt:

„Unser Veteran Haydn führt sein stilles, patriarchalisches Leben nicht ohne Plackereien, mit einem durch Jahre und Arbeiten geschwächten Körper, fort. Auch das Clavier ist jetzt aus seinem Zimmer entfernt, welches von der Entstehung so mancher schönen Frucht seines schöpferischen Geistes Zeuge war, weil ihn fast bei jedem Versuche, seiner Lieblingsneigung nachzuhängen, Schwindel befallen. Er erträgt sie jedoch mit vieler Ergebung und Gelassenheit, und selbst in Stunden, wo er leidet, verläßt ihn selten seine heitere Laune.“

Daß jeder Musikliebhaber, der irgendwelche Verbindung zu ihm hatte, dem Meister seine Visite zu machen bestrebt war, ist sehr natürlich. Und Vater Haydn hat sich solcher Abwechselungen, soweit die Besuche bekannt geworden sind, immer herzlich gefreut, und nur, wenn ihm sein Leiden besonders heftig mitspielte, verzichtete er auf solche Audienzen. Eine der späteren dieser Visiten war die des bekannten Schauspielers und Theaterdichters August Wilhelm Iffland. Merkwürdigerweise ist diese Tatsache der Musikgeschichte bis in die neueste Zeit ganz unbekannt geblieben. Selbst C. F. Pohl, der seiner bis jetzt noch nicht zu Ende geführten Haydn-Biographie sein umfangreiches Material vorausschickt, scheint davon nicht unterrichtet gewesen zu sein, obgleich der Besuch bald nach seinem Bekanntwerden Erörterungen in Zeitungen unterzogen wurde. Einzig Leopold Schmidt in seiner Haydn-Biographie („Berühmte Musiker“, Berlin 1898) weiß davon zu berichten, und zwar kennt er diesen Besuch aus den „Erinnerungen eines weimarischen Veteranen aus dem geselligen litterarischen und Theaterleben“ von Heinrich Schmidt (Leipzig, 1856, S. 169—178). Hier hat nämlich der Verfasser dieses Buches ein Schreiben Ifflands wörtlich wiedergegeben, in dem der Besuch Beider bei Haydn genau geschildert ist. Daß Leopold Schmidt ihn mit wenigen Worten erledigt — seine Schilderung stimme in den Hauptzügen mit dem Bilde überein, das andere Zeitgenossen von dem liebenswürdigen Greise entworfen hätten —, ist leicht erklärlich.

Wir geben ihm auch in biographischer Hinsicht durchaus Recht. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird man nach dieser Seite hin, sollten noch andere derartige Besuche eruiert werden können, vor Überraschungen bewahrt bleiben. Die letzte Lebenszeit Haydns wird eben, abgesehen von den wenigen, durch Männer wie Dies und Griesinger und durch Zeitungen schnell hinausgetragenen Erlebnissen, hauptsächlich psychologisches Interesse besitzen. Und dies ist bei der Beschreibung des Ifflandschen Besuchs durchaus der Fall und verleiht ihm einen höheren Wert, als alle uns bekannten derartigen Schilderungen in dieser Hinsicht haben. Sie zeugt von einer Beobachtungsgabe, die ihresgleichen sucht, und wir glauben nicht zu viel zu behaupten, wenn wir den Schluß ziehen, daß Ifflands bis ins kleinste gehende Detailmalerei in enge Beziehungen zu seinem Beruf als Schauspieler und Regisseur, der ja feinste Auffassungsgabe und scharfes Gedächtnis bedingt, zu setzen ist, ohne Gefahr laufen zu müssen — was wegen der sensiblen Darstellungsweise gerade dieses Besuches zu vermuten nicht fernliegt —, daß er sich poetischer Lizenzen bedient habe, die den Wert des Berichtes bedeutend herabdrücken würden. Daß er indessen auf die peinlichste Gewissenhaftigkeit Anspruch erheben darf, erhellt vor allem aus Ifflands Korrespondenz mit Heinrich Schmidt, dem Verfasser der oben genannten „Erinnerungen". Doch zuvor seien die Beziehungen Beider zu einander erst kurz dargelegt.

Heinrich Schmidt war 1801 durch Goethes Verwendung in jungen Jahren an das Wiener Hoftheater und bald darauf als Vorsteher an das Fürstlich Esterházysche Theater in Eisenstadt berufen worden und wurde, als Fürst Esterházy von einer Gesellschaft zum Präses der beiden Wiener Hoftheater und des Theaters an der Wien gewählt worden war, in einen größeren Wirkungskreis gezogen und zur Vermittelung von Engagements nach Berlin und Weimar geschickt — nach Berlin, um vor allem Iffland zu gewinnen, und zwar nicht bloß als Gastspieler, sondern man gedachte ihn als Direktor der drei vereinigten Theater Wiens dauernd an die Donaustadt zu fesseln. Diesem Angebot blieb indes Iffland aus Anhänglichkeit an Berlin abgeneigt, und er begnügte sich nach manchen Verzögerungen mit einem Gastspiel, das er von den beabsichtigten 20 auf 30 Auftrittsabende verlängerte. Wie das „Morgenblatt" (Stuttgart und Tübingen, 1808, S. 1076) berichtet, traf er am 13. August 1808 in Wien ein. Sein Wunsch, Joseph Haydn in seiner Behausung in Gumpendorf vor Wien aufzusuchen, wurde durch Heinrich Schmidt am 7. September verwirklicht. Dieser berichtet, er sei Augenzeuge von Szenen gewesen, die ihm unvergeßlich seien. „Haydn schätzte Iffland über alles und segnete bei seinem Erscheinen den Augenblick, wo er über die Schwelle seines Hauses getreten war."

Schmidt bekam dann aus Berlin eine Beschreibung des Besuches von der Feder Ifflands, der ihn zugleich um ihre Durchsicht und Beurteilung bat. Die „Erinnerungen" lassen sodann die Skizze Ifflands selbst folgen, erzählen aber nichts davon, warum die Veröffentlichung hier erfolgt, weshalb man annehmen muß, daß Schmidt der Abdruck der erweiterten Skizze in Ifflands „Almanach fürs Theater, 1811", S. 181—207 (Berlin 1811),[1]) ebenso wie allen Haydn-Biographen unbekannt geblieben ist. Der Aufsatz ist indessen merkwürdigerweise nach einem anderen, ebenda aber nur beiläufig geschilderten Besuch Ifflands bei zwei bildenden Künstlern nicht ganz korrekt „Fischer Professor, Bildhauer, und Maler Maurer in Wien" betitelt, und darunter ist nur mit kleinen Lettern in Parenthese das eigentliche Thema der Schilderung hinzugefügt: „Besuch bei Joseph Haydn den 8. September 1808."[2])

In der Meinung, daß gerade jetzt, zur hundertsten Wiederkehr des Todestages des Meisters, der kaum dreiviertel Jahr vor seinem Ableben stattgefundene Besuch von doppeltem Interesse ist, soll die Ifflandsche Schilderung hier ihren Platz finden[3]); dabei werden die Abweichungen von jenem ersten Entwurf in Anmerkungen beigegeben, jedoch ohne Rücksicht auf Interpunktionszeichen und darauf, daß Iffland natürlich in seiner Skizze von sich in der ersten Person spricht, während er sich in unserer Vorlage den „Herausgeber" (des Almanachs) betitelt.

Geben wir also Iffland selbst das Wort[4]):

Als der Herausgeber vor zehn Jahren[5]) das Erstemal in Wien war, trug er ein inniges Verlangen, den großen Mann, dem er so viele schöne Lebensstunden verdankt, in der Nähe zu sehen.

Durfte er sich das Zeugniß geben, daß er die himmlische Kunst empfindet, so schmerzte es ihn doch, daß er nicht des Künstlers würdig, zu ihm von dem zu reden verstand, was ihn so hoch erfreut hatte.

In dieser Verlegenheit vergingen die ersten Wochen, und als er sie endlich überwunden hatte, erfuhr er: Haydn sey auf dem Lande, beschäftigt eine große Arbeit zu vollenden, und ungern werde er darin unterbrochen, besonders von Leuten, die ihm völlig fremd wären.

Er sah ein, daß er seinen Wunsch aufgeben müsse, und that es sehr ungern. Mit aufrichtigen Wünschen und Empfindungen herzlichen Dankes, ist er an seiner damaligen ländlichen Wohnung vorübergegangen.

---

[1]) Ein Exemplar ist im Besitze der Leipziger Stadtbibliothek.

[2]) Es kann sich hier nur um den 7. September dieses Jahres handeln. Nach Iffland soll, wie man sehen wird, der Tag ein Mittwoch sein: der 8. September war aber ein Donnerstag. H. Schmidt gibt selbst in seinem Abdruck des Ifflandschen Entwurfes den 7. September an; aber auch ihm setzt der Druckfehlerteufel zu und macht aus 1808 das Jahr 1807.

[3]) Beiläufig sei auch erwähnt, daß man kürzlich — am 19. April — auch den 150. Geburtstag des großen Schauspielers feierte.

[4]) Der Anfang fehlt bei Schmidt.

[5]) Im Juni 1800. Verf.

Um so fester stand nun, bei der Anwesenheit in Wien vor zwei Jahren der Entschluß, diese Stadt nicht zu verlassen, ohne den geliebten Dichter von Angesicht gesehen zu haben.

Auf vorläufige Erkundigungen bei seinen Bekannten, erging die Antwort, daß, obschon er nicht eigentlich krank sey, die Schwäche seines Befindens doch Aufschub nöthig mache.

In dieser Zwischenzeit bereitete sich das tief empfundene Vergnügen, die beiden verehrungswürdigen Künstler, den Mahler Maurer und Bildhauer Fischer, kennen zu lernen.

In den nun unmittelbar folgenden Zeilen ergeht sich Iffland in Lobeserhebungen jener beiden bildenden Künstler, des nach Nagels Künstlerlexikon zu Hopfen in Schwaben 1740 geborenen Johann Martin Fischer, der 1820 in Wien verstarb, sowie Hubert Maurers, der 1738 bei Bonn das Licht der Welt erblickte und 1818 ebenfalls in der Donaustadt heimging. Wir können hier füglich diese beiden kürzeren Besuche übergehen und wenden unsere Aufmerksamkeit weiter den Worten Ifflands zu, die auf Haydn Bezug nehmen:

In der Stimmung, welche er hier empfangen hatte, ward dem Herausgeber die Nachricht, daß Haydn sich etwas gestärkter befinde, daß man nicht zuvor bei ihm genannt, noch angesagt werde, sondern am besten Vormittags den Versuch mache, sich ihm nennen zu lassen.

Herr Schmid,[1] Vorsteher des Fürstlich-Esterhazischen Theaters zu Eisenstadt, Haydn persönlich bekannt, hatte dem Herausgeber die Einführung zugesagt. Beide freuten sich von ganzem Herzen auf den Augenblick, den geliebten Mann zu sehen und wiederzusehen.

Mittwoch Vormittag, der 7. Septbr., ward zu diesem Gange ausersehen.

Es war Marientag, heiteres Wetter, das gute, treue, frohsinnige Volk wallte in Menge aus den Kirchen heim zu den Seinen. Andere Schaaren zogen erst aus, hin in die Tempel, aus deren[2] weit offenen Thüren die Menschenmasse, der herzerhebende Gesang, die Weihrauchwolken hervorquollen und das Herz in freudige, fromme Bewegung setzten.

So kamen wir aus den wallenden Zügen[3] der feierlich gestimmten Menge nach und nach in den ruhigeren Lebensverkehr und so allmählig in die stille Gasse, wo Haydn wohnte.

Als wir vor der Hausthüre angekommen waren, sahen wir genau umher, wie die Stelle umgeben ist, welche Haydn ausgewählt hat,[4] um zu ruhen nach des Tages Last und Hitze.

---

[1]) Erste Lesart (bei Schmidt): „Mittwoch Vormittag, den 7. September 1807 [sic! s. o.], ward von Herrn Schmidt, Direktor des fürstlich Esterhazischen Theaters in Eisenstadt, der mich bei Joseph Haydn einführte, zu diesem Gange ausersehen. Es war das Fest von Mariä Geburt, heiteres Wetter usw.“ Hier beginnt zugleich die Schilderung bei Schmidt.

[2]) Erste Lesart: „erst ein in den Tempel, aus dessen usw.“

[3]) Erste Lesart: „den dichten Zügen“.

[4]) Erste Lesart: „hatte“.

Friede — Ruhe — Stille! Außerdem die gewöhnliche Lebensumgebung arbeitsamer Menschen.

Vermutlich hat er diesen Platz gewählt, den nichts auszeichnet, weil er denen bequem gelegen ist, die ihn lieben und die er liebt.

Vielleicht haben[1]) seine Freunde ihn bestimmt, hier seinen Aufenthalt zu wählen, weil er hier Stille findet, die er sucht, und schnell Hülfe finden kann, wenn er ihrer bedarf.

Wir treten in ein helles, freundliches Haus, wir werden zutraulich begrüßt.

„Der Herr sey daheim", sagt die Magd, „wir mögen[2]) nur oben etwas verziehen, er komme eben mit dem Diener aus dem Garten. Sobald er heraufgekommen, wolle sie anfragen. Sein Gang sei eben etwas[3]) langsam, wir mögen uns gedulden."

Wir werden in ein Zimmer geführt, neben welchem ein anstoßendes[4]) Kabinett mit kleinen Notenstücken von seiner Hand und Dichtung,[5]) mit Blumenkränzen jedes eingefaßt, ausgeziert ist.

Eine kostbare Wand — die einst, sagten wir schmerzlich — noch höheren Preis haben wird!

Im Zimmer daneben war sein Gemälde zu sehen, wie er einst war!

Ein durchdringender, weit hinaus reichender Blick!

Nach einer Weile tritt die Magd ein und sagt sehr freundlich: Der Herr sey nun oben und warte unserer.

Wir treten in einen Saal. — Haydn saß, das Gesicht nach dem Fenster gerichtet, völlig gekleidet,[6]) den Hut in einer Hand, den Krückstock und einen[7]) Blumenstrauß in der andern. Der Diener stand hinter seinem Stuhle, vor welchem Stühle für uns gesetzt waren. Er trug ein braunes Kleid, grauen Überrock darüber und zierlich frisierte Beutelperücke.[8]) [9])

Er machte eine Bewegung aufzustehen. Der Bediente half ihm dazu, und so trat er uns, die Hand über die Augen gehalten, einige kurze[10]) Schritte entgegen, wobei er die Beine, mit dem Willen schnell zu seyn,[11]) etwas mühsam aufdem Boden nach sich zog.

Er reichte dann Herrn Schmidt die Hand und neigte den Kopf mit freundlicher Miene gegen den Herausgeber, den er zu einem Sitze führte. Wir nahmen alle Platz. Das Athemnehmen ward ihm schwer; wir suchten also ein gleichgültiges Gespräch anzufangen, worauf es seiner Seits keiner Antwort bedürfen konnte,[12]) damit er Zeit gewinne, sich zu sammeln.

---

[1]) Erste Lesart: „Vielleicht auch haben".

[2]) Erste Lesart: „möchten".

[3]) Erste Lesart: „sei aber etwas".

[4]) In erster Lesart fehlt: „anstoßendes".

[5]) Erste Lesart: „Komposition".

[6]) Erste Lesart: „angekleidet".

[7]) Erste Lesart: „den".

[8]) In erster Lesart fehlt von: „Er trug . . ." bis „Beutelperücke".

[9]) Scheint Einigen diese Beschreibung zu sehr in's Kleine gehend; so giebt es Andere, denen sie vielleicht willkommen seyn wird. Der eine Theil entschuldige den Herausgeber bei dem andern. (Iffland.)

[10]) In erster Lesart fehlt: „kurze".

[11]) In erster Lesart fehlt: „mit dem Willen, schnell zu sein".

[12]) Erste Lesart: „bedurfte".

Er sah oft auf die Blumen in seiner Hand und nahm sichtbar Erquickung von ihrem Duft.

„Ich habe heute meine Andacht in der Natur gehalten!“ sagte er. „Ich kann nicht anders.“

Hier zogen sich seine Augen zum Weinen zusammen.

„Es ist auch so am besten!“ setzte er, mit aufgerichtetem Blick an den Himmel,[1]) hinzu.

Unsere Antworten sind von keiner Bedeutung. Bei dieser Stelle kamen wir darauf, wie er so innig und herrlich die Natur geschildert habe, wie treulich er ihr gelebt haben müsse. Die „Jahreszeiten“ —

„Ja[2]), die Jahreszeiten!“ — so fiel er mit einer Gattung[3]) Heftigkeit in die Rede. „Die Jahreszeiten haben mir den Rest gegeben. Ich wollte doch — ich wollte doch —“ Hier suchte er nach Ausdrücken und bewegte sich lebhaft hin und her. — „Aber die Worte sind auch gar zu wenig! Nein, sie sind wahrlich zu wenig. Ganze Tage habe ich mich mit einer Stelle plagen müssen, und dann — dann — nein, das glauben Sie nicht, wie ich mich gemartert habe.“[4])

Hier stieß er mit dem Stock auf den Boden. — Der Bediente sah ihn freundlich bittend an.

„Hm! es ist wahr!“ sagte er. „Du hast Recht, es ist ja[5]) vorbei und abgethan.“ — Darauf setzte er sich wieder in seine vorige ruhige[6]) Lage.

„Ja, ja, es ist vorbei, wie Sie sehen, und die Jahreszeiten sind Schuld daran. — Ich habe überhaupt in meinem Leben viel und schwer arbeiten müssen.“

Eine Weile nachher.[7])

„Ich habe nicht leicht gearbeitet; nein, nicht leicht. Meine Jugend war sehr schwierig.“[8])

Er erzählte dann, wie er in seinen frühen Jahren auf dem Platze[9]) bei den Michaelern sehr hoch gewohnt und eine große Stufenzahl[10]) — die er nannte — täglich

---

[1]) Erste Lesart: „mit zum Himmel aufgerichteten Blick . . .“

[2]) In erster Lesart fehlt: „Die Jahreszeiten“ — „Ja.“

[3]) Erste Lesart: „fiel er mit einer Art“.

[4]) Man gestatte hier den Worten Haydns Raum, die er selbst auf einer Korrekturbeilage über eine Stelle der „Jahreszeiten“ bemerkte, die dem Herausgeber der „Zeitung für die elegante Welt“ zu Augen kam und im Jahrgang 1801, S. 1263 dort zum Abdruck gelangte. (S. darüber des weiteren: H. v. Hase: „Joseph Haydn und Breitkopf & Härtel“, Leipzig 1909, p. 33ff.). Die Worte, die seine Unzufriedenheit mit jener besonderen Stelle des Werkes ausdrücken, lauten: „Diese ganze Stelle, als eine Imitazion eines Frosches, ist nicht aus meiner Feder geflossen; es wurde mir aufgedrungen diesen französischen Quark niederzuschreiben. Mit dem ganzen Orchester verschwindet dieser elende Gedanke gar bald, aber als Klavierauszug kann dieselbe nicht bestehen.“ — Die Zeitung fügt ebendort noch hinzu: „Mögen die Rezensenten — sagt er anderwärts — nicht so strenge verfahren; ich bin ein alter Mann und kann das alles nicht noch einmal durchsehen.“ Verf.

[5]) In erster Lesart fehlt: „ja“.

[6]) In erster Lesart fehlt: „ruhige“.

[7]) Erste Lesart: „Nach einer Weile“.

[8]) Erste Lesart: „war schwer! sehr schwer!“

[9]) In erster Lesart fehlt: „auf dem Platze“.

[10]) Erste Lesart: „Stiegenzahl“.

gar oft habe auf und nieder steigen müssen. Indem er auf die Brust deutete: „Sehen Sie, das kommt nun nach und wirft mich nieder! Aber es ist eine Niederlage mit Ehre — es war saure Arbeit, allein Gott hat geholfen."

Er kam dann auf die Theater, wie es ihn schmerze, nichts Neues mehr hören zu können. Aber — es gehe durchaus nicht mehr an.

Hierauf sagte der Herausgeber etwas Verbindliches[1]), wie er ihn vor acht Jahren gesehen habe — ein Wort über seine Arbeiten[2]) — er sah ihn eine kleine Weile an und dabei nickte er ihm etlichemale überaus freundlich zu.

Dieser bat ihn, zu gestatten, daß er die geliebte Hand, welche der verehrte Greis ihm eben[3]) darreichte, auf sein Herz legen dürfe. — Rasch reichte jener beide Arme dar — küßte ihn und weinte von Herzen.

„Mir ist wohl — recht wohl!" — sagte er. „Aber ich kann jetzt nicht mehr anders; wenn mich etwas erfreut, muß ich weinen. Das will ich nicht, ich kann es aber nicht hindern."

„Ehedem war es anders! — Ehedem!"[4]) Dabei sah er wie in weite Ferne nach dem Fenster hin und seufzte!

Sie kamen dann nach und nach auf eine fürtreffliche Messe von Haydn, die wenige Tage zuvor in Eisenstadt, von der Fürstlich-Esterhazischen Kapelle, trefflich ausgeführt worden war. Besonders hatte das „Credo" in dieser Messe den Herausgeber hingerissen. Haydn sprach mit großer Lebhaftigkeit von seiner Kirchenmusik überhaupt, zu Herrn Schmid, der ihm mit Kenntniß, Gefühl und Liebe antwortete.

Der treffliche Künstler war unbemerkt in solche Lebendigkeit gerathen, daß er, ohne es zu wissen, Hut und Stock weggegeben hatte und mit solchen[5]) schnellen Gesticulationen redete, — daß man hätte glauben sollen, man sähe ihn wieder an der Spitze seines Orchestre. Sein Auge glänzte für Wonne — aber allmählich mahnte ihn seine Schwäche wieder — er sah den bekümmerten Diener an — nickte ihm zu, nahm Hut und Stock aus seinen Händen zurück — ließ uns dann eine Weile fortreden und sah indeß, sich wieder zu sammeln, ruhig an den Boden.

Er kam dann auf die Esterhazische Kapelle zu sprechen — that Fragen nach diesen, nach jenen[6]) seiner Bekannten, nach den neuesten Musiken, welche zu Eisenstadt gegeben worden wären, und hörte die Antworten mit besonderer Theilnahme. Er sprach von dem regierenden Herrn, von dem Wohlwollen, welches ihm dieser bewiesen, von den Verdiensten des Esterhazischen Hauses um die Künste.

Was er über diesen Gegenstand sagte, hatte den Ausdruck inniger Erinnerung und Liebe.[7])

Die Aufführung der Schöpfung in Wien, bei welcher er vor noch nicht langer Zeit selbst gegenwärtig gewesen, hatte dieses gute, enthusiastische, seinen großen Künstlern überhaupt so dankbare Volk, in das herzlichste Entzücken versetzt. Es sprach damals noch Jedermann mit wahrer Wonne von jenem unvergeßlichen Abende.

---

[1]) Erste Lesart: „Hierauf sagte er mir etwas Verbindliches, wie er mich vor zehn".

[2]) Erste Lesart: „einige Worte über meine Schauspiele".

[3]) In erster Lesart fehlt: „eben".

[4]) Erste Lesart: „ja ehedem!"

[5]) Erste Lesart: „so" statt „solchen".

[6]) Erste Lesart: „diesem und jenem".

[7]) In der Skizze fehlen von hier an die nächsten drei Abschnitte bis „fast mit starker Stimme" auf S. 239.

Man hatte in der Mitte der Aufführung die Besorgniß empfunden, der geliebte Greis könne vom Luftzuge leiden. Da gaben die Damen aus den ersten Häusern ihre Schawls, um ihn selbst gegen alle Gefahr gemächlich, zart und anständig zu drappieren. Der laute, anhaltende Jubel begleitete diese Handlung, welche einen Beweis der Verehrung für den großen Mann, auf eine so liebenswürdige Weise ablegte.

Wir wollten nicht an diesen Abend erinnern, sein Gefühl nicht aufzuregen — aber indem wir von der Schöpfung überhaupt sprachen, setzte er hinzu: „An dem Abende, wo ich zuletzt gegenwärtig war, habe ich die beste Aufführung davon gehört!" — Er faltete die Hände in seliger Erinnerung, und da er in unserm Auge Beweise des Gefühls sah, das wir nicht zurückhalten konnten, fuhr er fort: — „Man hat zu viel für mich gethan! — Zu viel! — Zu viel! — Aber welch ein gutes, gutes Volk!" — Dies sprach er mit dem Tone der Begeisterung, mit aufgerichteter Brust und fast mit starker Stimme.

Der Herausgeber erzählte ihm von der Freude, welche dieses Meisterwerk auch in Berlin gewährt habe, und wie einst die Vorstellung für eine fromme Stiftung über Zwei tausend Thaler eingetragen.[1])

Er sah hoch auf — und wiederholte langsam und mit strahlender Freude — „Über Zwei tausend Thaler — für die Armen! Über Zwei tausend Thaler? — Hörst du das wohl — hier wandte er sich nach dem Bedienten um — meine Schöpfung hat in Berlin über Zwei tausend Thaler eingetragen und für die Armen!"

Hier legte er sich ganz zurück in den Stuhl und ließ den Thränen der Freude[2]) freien Lauf. — „Für die Armen! Meine Arbeit hat den Armen einen guten Tag gegeben. Das ist herrlich, das ist tröstlich!"

Nach einer Weile richtete er sich wieder auf und sprach etwas trübe: — „Das ist nun vorbei — ich wirke nicht mehr. Aber — indem sah er freundlich auf jeden der Anwesenden hin — es ist doch gut gegangen — nicht wahr? — Wie viel hat die Schöpfung den Armen eingetragen? — Merke es dir — ich werde mich noch oft daran erfreuen!" —

Er war nun wieder eine Weile recht herzlich froh und sagte dann: „Sie werden wohl auch meine Ehrensachen sehen wollen? — Hohle sie herein!"

Der Bediente brachte die Medaillen herein, welche zu Paris, Petersburg und London auf ihn geschlagen worden waren.

Er zeigte uns jede selbst und legte sie dann neben sich nieder.

„Ich habe eine[3]) große Freude empfunden, da ich diese Beweise des Wohlwollens empfangen habe, und ich freue mich noch manchmal, wenn ich sie mit meinen Freunden betrachte. — Sie werden sagen, das sind die Spielzeuge der alten Männer! — Für mich ist es aber doch mehr[4]) — ich zähle daran mein Leben rückwärts und werde auf Augenblicke wieder jung! Alle diese Sachen sollen nach meinem Leben in werthen Händen bleiben."

Wir erwiederten darauf nach unserm tiefen[5]) Gefühl für ihn, und hielten dieses zurück, so gut wir nur[6]) konnten.

---

[1]) Erste Lesart: „Ich erzählte ihm, welchen Beifall seine ‚Schöpfung' in Berlin gefunden habe, daß sie mit Enthusiasmus aufgenommen worden sei und daß einst die Aufführung derselben für einen frommen Zweck über 2000 Thaler eingetragen."

[2]) In erster Lesart fehlt: „der Freude".

[3]) In erster Lesart fehlt: „eine".

[4]) Erste Lesart: „doch noch mehr".

[5]) In erster Lesart fehlt: „tiefen". [6]) In erster Lesart fehlt: „nur".

Nach einiger Zeit fuhr er fort: „Ich sollte Ihnen doch etwas vorspielen! Wollen Sie etwas von mir hören?"

Es war unser lebhafter Wunsch; aber wir wagten es nicht, ihn auszusprechen.

Er sah sich nach dem Instrument um. —

„Ich kann freilich wenig mehr. — Sie sollen meine letzte Composition hören. Ich habe sie gesetzt, eben als die Französische Armee vor drei Jahren auf Wien vordrang."

Er stand auf, reichte dem Bedienten den Arm. Wir geleiteten ihn alle drei in unsern Armen zum Pianoforte.

Er setzte sich daran nieder und sagte: „Das Lied heißt: Gott erhalte Franz, den Kaiser!"

Er spielte hierauf die Melodie ganz durch und zwar mit unerklärbarem [1]) Ausdruck, mit innigem Halten [2]) — welche sein schimmerndes Auge ausfüllte.

Nach Endigung des Liedes blieb er noch eine Weile vor dem Instrumente stehen — legte beide Hände darauf und sagte mit dem Tone eines ehrwürdigen Patriarchen: — „Ich spiele dieses Lied an jedem Morgen, und oft habe ich Trost und Erhebung daraus genommen, in den Tagen der Unruhe. — Ich kann auch nicht anders, ich muß es alle Tage einmal spielen. — Mir ist herzlich wohl, wenn ich es spiele, und noch eine Weile nachher." [3])

Er zeigte an, daß er zu seinem Sitze am Fenster zurück wolle. Wir wollten ihn dahin geleiten — aber mit eigener Geschäftigkeit machte er vorher selbst das Instrument wieder zu, und es war deutlich zu sehen, daß er dabei keine Hülfe annehmen wollte.

Still und mit etwas hängendem [4]) Kopfe ging er alsdann in unsern Armen, zu seinem Sitze zurück. Auf seinem Gesicht war viel Bewegung zu sehen, die er nicht ausbrechen zu lassen, sich anstrengte.

Der Bediente gab uns, ohne daß Haydn es gewahr werden konnte, freundlich und mit dem Gefühl der Ehrfurcht und Liebe für seinen Herrn, ein Zeichen, daß wir abbrechen möchten.

Wir traten einen Schritt zurück. — Er sah uns an und sagte: „Gott sey mit Ihnen — ich tauge heute nicht viel mehr! — Es gehe Ihnen gut! Adieu!" —

Er stand auf. Wir umarmten ihn und sagten wenig Worte. Er setzte sich nieder und griff nach dem Blumenstrauße, der vor ihm auf dem Stuhle lag.

Der Herausgeber bat ihn um eine Blume zum Andenken. Haydn sah ihn gütig an — ließ seine Gedanken [5]) ganz in den Strauß sinken, reichte diesen dann mit beiden Händen dar und schloß den Reisenden fest in seine Arme [6]).

„Adieu!" rief er mit sanfter, gebrochener Stimme, wandte sich ab, setzte sich, und wir schieden mit Empfindungen von ihm, die Jeder mit uns theilen wird, ohne daß sie ausgesprochen sind.

Wir konnten uns von den hohen Gefühlen nicht losmachen, die wir im Anblick dieser scheidenden Sonne empfangen hatten, und wir wollten es auch nicht [7]).

---

[1]) Erste Lesart: statt „unerklärbarem" — „unverkennbarem".

[2]) Erste Lesart: statt „innigem Halten" — „einigen Haltepunkten".

[3]) Erste Lesart: „und auch noch eine Weile nachher".

[4]) Erste Lesart: statt „hängendem" — „gesenktem".

[5]) Erste Lesart: statt „seine Gedanken" — „sein Gesicht".

[6]) Erste Lesart: „mich fest in die Arme".

[7]) Hier schließt der Entwurf.

Mit treuen, feurigen Wünschen sind die Tage des großen, herzlichen und bescheidenen Mannes gezählt, und ein tiefer Schmerz, eine innig empfundene Trauer kam über Alle, als die Kunde sich verbreitete: — Er ist nicht mehr!

Geliebter, vaterländischer, großer Mann! Du hast es noch erlebt, daß die Flamme des Krieges bis zu deiner Wohnung drang! Mögen deine Freunde es uns sagen, wann du dein Schwanenlied zuletzt angestimmt hast! — Ach, wenn auch kein Saitenton dein Lied mehr geleiten konnte; so ist doch gewiß deine Seele in dieser starken Empfindung hinübergegangen zur ewigen Harmonie!

Auch Haydns Blumenstrauß — ein theures Andenken des Verewigten! soll einst in werthe Hände kommen!

Wie Schmidt berichtet, war der Zweck der Übersendung des Entwurfes an ihn der, Iffland auf etwaige durch Vergeßlichkeit hervorgerufene Ungenauigkeiten aufmerksam zu machen. Er erwiderte ihm demgemäß, daß er seiner (Ifflands) selbst darin bei weitem zu wenig gedacht habe; „denn Haydn bezeigte ihm fast zu tiefe Verehrung, indem er dabei gleichsam zum Kinde wurde. Auch war Ifflands Benehmen hierbei, für mich wenigstens, ebenso rührend und ergreifend wie das Haydns.“ Diesen Einwand ließ Iffland jedoch nicht gelten, sondern allein den andern, der darin bestand, daß ihm die von Haydn ausführlich erwähnte Aufführung der „Schöpfung“ am 27. März 1808 im Universitätssaale zu Wien entgangen sei. Haydn, so fügt Schmidt noch hinzu, habe bei diesem Gespräch das Aussehen gehabt, als habe er sagen wollen: „Ja! das war eine Feier, die mich an vorige glückliche Zeiten erinnerte, wo meiner ‚Schöpfung‘, meinen ‚Jahreszeiten‘ bei ihrem ersten Erscheinen in Wien die ersten Huldigungen, dargebracht wurden.“ Endlich habe sich Haydn näher auf seine unter Glas und Rahmen prangenden Kanons — was Iffland allerdings ignoriert — eingelassen. Er habe, da er zu arm sei, um seine Wände mit kostbaren Gemälden zu schmücken, sie doch wenigstens mit etwas zieren wollen, was einzig in seiner Art und daher seiner Seltenheit wegen von Wert sei. So habe er denn diese Lieder alle, ernste und komische, von verschiedenen Dichtern, als Kanons komponiert und unter Rahmen gebracht, damit sie vielleicht auch nach seinem Tode sein Andenken wieder auffrischen möchten.

Zwei Tage nach diesem Besuche, am 9. September 1808, schrieb Iffland noch ganz unter dem Eindruck, den Haydn auf ihn gemacht hatte, aus Wien an seinen Begleiter: „Immer noch leuchtet der verklärte Haydn mir vor, und seine Gestalt hat mir Dinge gesagt — über Kunstleben und Erdenleben, die bis daher in meiner Seele tief geruht haben!“

Wie bereits angedeutet, wurde natürlich der mitgeteilte Besuch kurz nach Veröffentlichung des Almanachs Gegenstand kritischer Betrachtung der öffentlichen Blätter. So bringt das „Journal des Luxus und der Moden“ 1811 (S. 259) eine kurze beifällige Notiz davon. Für den

Berliner „Freimüthigen" dagegen gestaltet sich die Ifflandsche Schilderung gleich in der Nummer vom 22. Dezember 1810 zu einer neuen Gelegenheit zu einem Angriff gegen den bekannten Schriftsteller und Komponisten Joh. Friedr. Reichardt, der eben seine „Vertrauten Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien und den östreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und Anfang 1809" (Amsterdam 1810) hatte erscheinen lassen und seinerseits einen Besuch beim alten Haydn darin geschildert hatte. Es ist hier nicht der Ort, die Gründe für die mancherlei Spitzen aufzudecken, die gegen ihn in dem genannten Blatte, sowie in der „Zeitung für die elegante Welt" gerichtet sind. Wir wollen uns hier mit der Tatsache begnügen, daß dort des öfteren besonders seine Unbescheidenheit, die seine eigene Person immer in den Vordergrund treten lasse, seine Flüchtigkeit in der Darstellung, sowie endlich seine Vorliebe für die Schilderung von Tafelgenüssen mit nichts weniger als zarten Worten gegeißelt werden.

Hatte also bereits die „Zeitung für die elegante Welt" vom 6. Februar 1810 (S. 214ff.) Reichardts Darstellung seines Besuches bei Haydn als überzeugendsten Beweis hingestellt, „wie der Herr Verfasser sich in seinen Umgebungen zu sehen, und diese selbst darzustellen pflegte", so folgte der „Freimüthige" in genannter Nummer mit einem Vergleiche: „Reichardts und Ifflands Besuche bei Joseph Haydn", der sehr zugunsten Ifflands ausfiel. Nachdem Reichardt in der größeren Anfangshälfte zum Objekt ironischen Spottes gemacht worden ist, lautet der für Iffland Partei nehmende Schluß, der zugleich den Eindruck seines Aufsatzes auf die Zeitgenossen widerspiegelt, folgendermaßen:

. . . — Und das ist alles, was man von einem Reichardt über einen Haydn hier erfährt, obgleich der Besuch ‚eine gute Stunde' dauerte!

Jetzt hat nun auch Herr Iffland . . . einen Besuch bei Haydn beschrieben, aber wie ganz anders! Er referiert zwar auch, daß er ihm allerlei Verbindliches gesagt, ihm freundlich zugenickt, ihn mit Thränen geküßt und zum Abschied ihm auch noch einen Blumenstrauß geschenkt habe, allein die Ifflandische Erzählung enthält zugleich eine vortreffliche Charakteristik des verewigten Mannes, und mehrere sehr interessante Äußerungen desselben über sein Leben und seine Kunst. Und Herr Iffland ist kein Tonkünstler wie Herr Reichardt. Von welchem von beiden möchten sich nun berühmte Männer wohl am liebsten besuchen lassen?

Wenn wir uns bis zu einem gewissen Grade der hier ausgesprochenen Meinung über Reichardt anschließen müssen, so brauchen wir heute nicht nur nicht mit ihm besonders wegen seiner Redseligkeit zu rechten, sondern sie ihm vielleicht schon zu Dank anrechnen, da er uns in seinen Briefen die verschiedensten, wenn auch noch so nichtigen, Begebnisse und Begegnungen mit Tonkünstlern aufgezeichnet hat, die für die Forschung ganz schätzbare Beiträge biographischer Art bilden. Iffland aber verdient doppelte Anerkennung, daß er, der der Musikwissenschaft fernstand, uns eine so wahrheitsgetreue Szene mit Haydn geliefert hat.

DIE DURCHFÜHRUNG IM I. SATZ VON HAYDNS „MILITÄR-SYMPHONIE“

EINE STUDIE
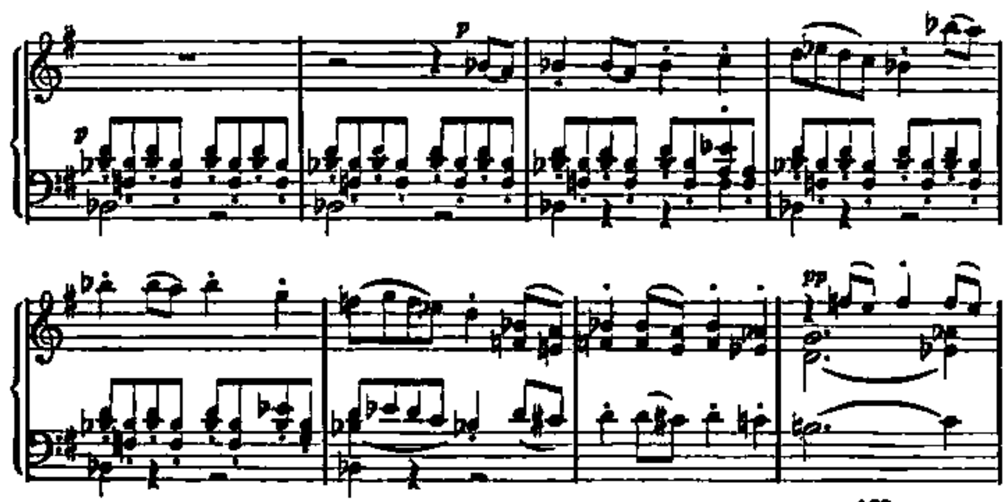
von Oscar Wappenschmitt-Berlin
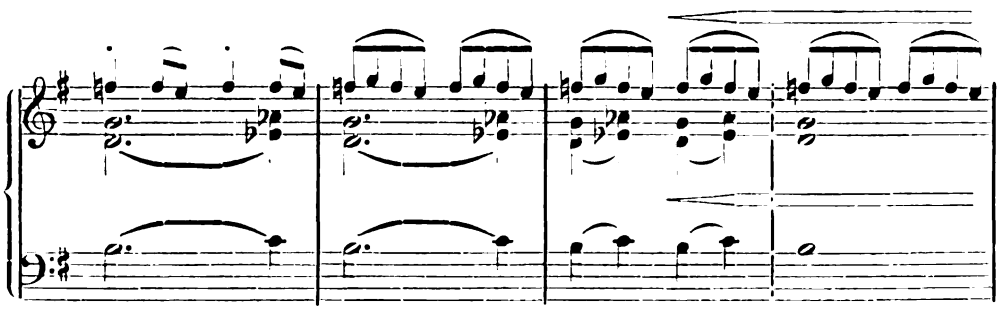
Allgemein ist die Klage, daß die Komposition in unseren Tagen darniederliege. Zu dem Streit hierüber soll hier nicht Stellung genommen werden. Jedenfalls ist eine Kunst sehr selten geworden: die Kunst des Aufbaus, der großen Rhythmen. Der sie übt, hat auch die größten Wirkungen für sich: Richard Strauß. Denn „Gute Geister nährten seine Jugend“. An den klassischen Meistern wurde er groß gezogen, mit Mozarts Blut insbesondere nährte er sich. Soweit unser Überblick reicht, genoß er von den zeitgenössischen Tondichtern die glücklichste musikalische Erziehung. Wie man hört, vertritt er noch heute die Meinung, die Ausbildung des jungen Tondichters habe mit dem Studium Haydns zu beginnen.

So führt uns das Studium der Erscheinung Richard Strauß' zum Kern der Sache: Wir müssen die Kunst des Aufbaus, der großen Rhythmen wiedergewinnen und wir erreichen das durch das Studium der Meister Haydn, Mozart, Beethoven.
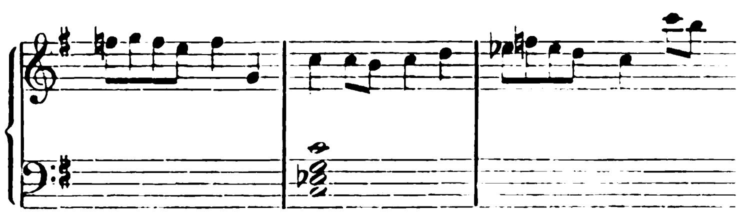
Hier nun soll der Versuch gemacht werden, in einem **Einzelbeispiel** aufzuzeigen, was kommen muß, was in der Zeit liegt, wofür gewiß sich schon viele Stimmen erheben. Wir wählen die **Durchführung im ersten Satz von Haydns Militärsymphonie** (komponiert 1794).

Wer sich nicht in der Kunst der großen Rhythmik geübt, würde wohl schon an dieser zwölftaktigen Periode sich genügen lassen:
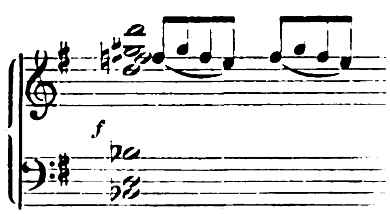




Er würde der Dominantwirkung der letzten fünf Takte nachgeben, erliegen und die Bewegung auf c-moll zur Ruhe geleiten, im Glauben, wohl schon genug des tonal Interessanten gebracht zu haben, etwa wie folgt:



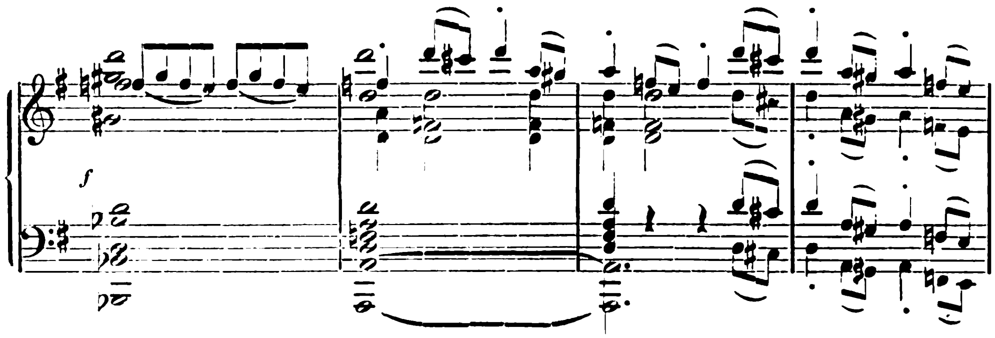
Anders Haydn: die Bewegung ist noch nicht beendet. Im folgenden Takte tut sich der Akkord b f gis d auf:
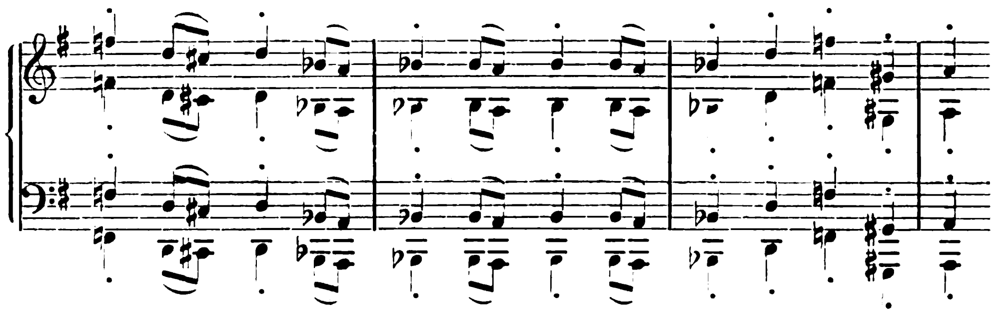


Die Bewegung der ersten zwölf Takte ist nur bestimmt in dieses Aufgähnende einzumünden, in seinen Kreis gezogen zu werden. Die Dominantwirkung ist aufgehoben. Durch Erhöhung des g zu gis und Vertiefung des h zu b wird ein Subdominantakkord von d-moll hergestellt. Im folgenden Takte erscheint auch die zu d-moll gehörige Dominante (der Dominantquartsextakkord a d f). Die Aufeinanderfolge IV—V (Subdominante-Dominante) ist hergestellt. Wenigstens jetzt möchte man meinen, die Bewegung komme zur Ruhe. Anders verfährt auch hier wiederum Haydn. Seine Kraft, die Bewegung fortzuführen, ist noch keineswegs erschöpft. Nachdem er Subdominante und Dominante fast drohend aufgerichtet hat (Orchestertutti mit Paukenwirbel), läßt er die Dominante

ausklingen und bringt ein neues Moment der Spannung, indem er dem Dominantdreiklang a cis e den Akkord gis b d f vorsetzt, der einen doppelten Charakter hat: er wirkt wie eine Dominante der Dominante a cis e, zugleich aber holt er die Tonalität von unten her ein, d. h. er hat Subdominant-Charakter.

Hier diese Fortführung der Bewegung von Takt 12 an:
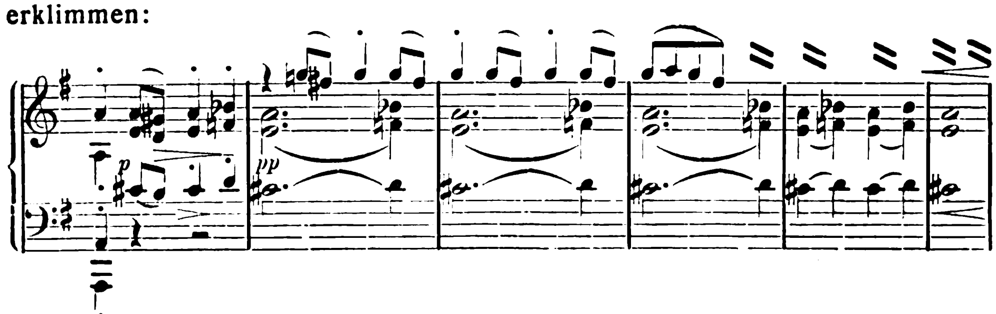




In Takt 20 scheint die Bewegung endlich zur Ruhe gekommen zu sein, denn Haydn ergreift wirklich den Dreiklang A-dur. Aber dieser Dreiklang ist durch die Kunst Haydns so erreicht, daß wir fühlen, es ist nur eine kurze Rast, ein kurzes Sich-Besinnen, In-sich-hinein-blicken des Vorwärtsstürmenden.

Dieses A-dur ist der erste Markstein auf dem Wege, den Haydn zurücklegt.

Die erste Periode der Durchführung ist also zwanzigtaktig und nur bestimmt, nach einem A-dur hinzuführen, das für sich selbst keine Bedeutung haben kann, nur bereitet, damit man den Fuß darauf setze, um sich zu stützen und von hier aus neue Höhen zu erklimmen:
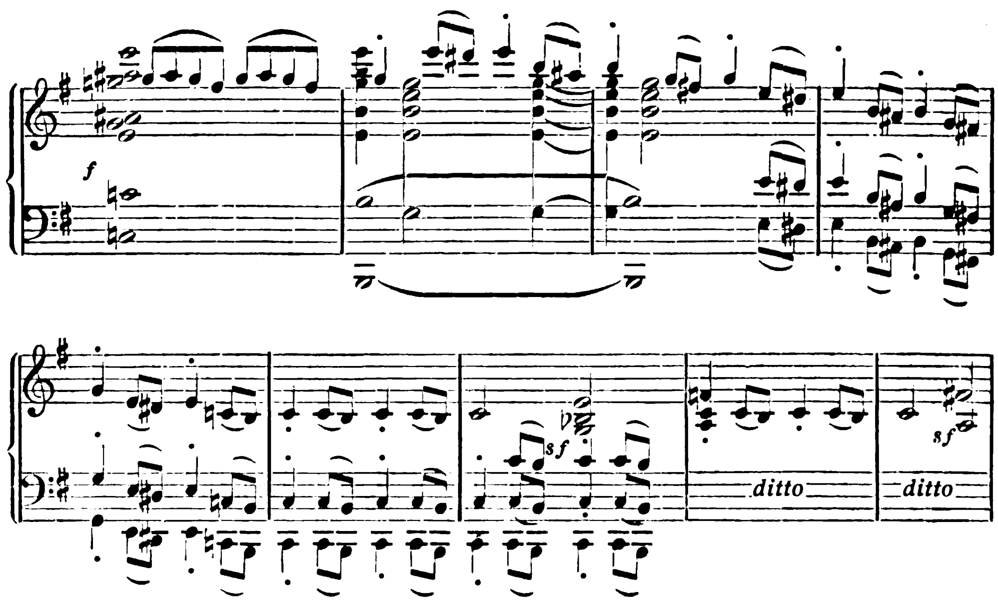


Wie jenes über c-moll schwebende G-dur in der ersten Periode, so wird auch dieses A-dur vom Strom erfaßt und mitgerissen in den Akkord c g ais e hinein, der sich als Subdominante von e-moll aufrichtet (wie in der 1. Periode der Akkord b f gis d als Dominante von d-moll). Neben die Subdominante stellt sich die Dominante von e-moll (genau wie in der ersten Periode). Im Gegensatz zur ersten Periode folgt aber hier eine unzweideutige Subdominante, ja die unzweideutigste, die denkbar ist, der sogenannte Quintsextakkord der IV. Stufe c e g b bzw. aïs. Er wird sogar sieben Takte lang ausgehalten. Schon die erste Periode hat die Bedeutung IV—V (von d-moll). Die zweite Periode ist kongruent gebaut, nur eine Stufe höher wiederholt, aber mit einer energischen Verbreiterung der Wirkung IV—V, also gegenüber der ersten Periode ein Mehr.
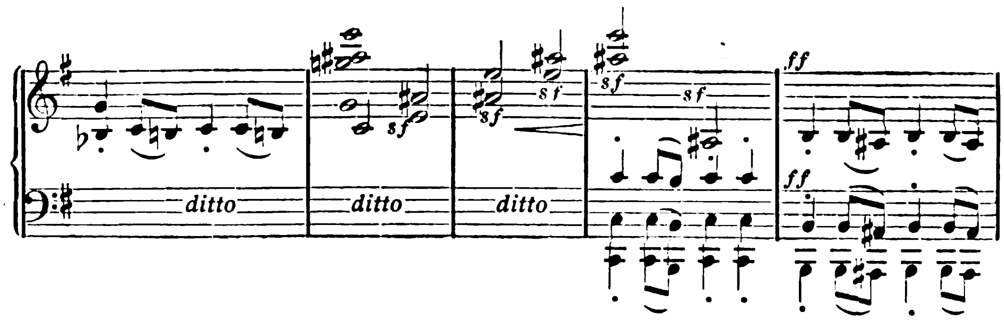
Die zweite Periode ist hiermit abgeschlossen. Sie greift in die erste Periode etwa noch vier Takte zurück. Die Rückstrahlung von der zweiten Periode her verschmilzt mit der Ausstrahlung der ersten Periode etwa im Takte:

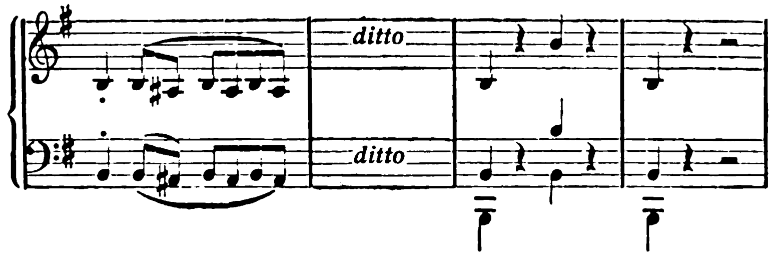


Hier beginnt man zu fühlen, daß etwas Neues sich vorbereitet, eine neue Periode anfängt Kreise zu ziehen. Periode II berechnet sich also auf 28 Takte.

Anbei die noch fehlenden Takte der zweiten Periode:



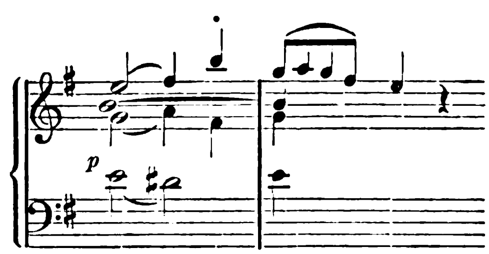




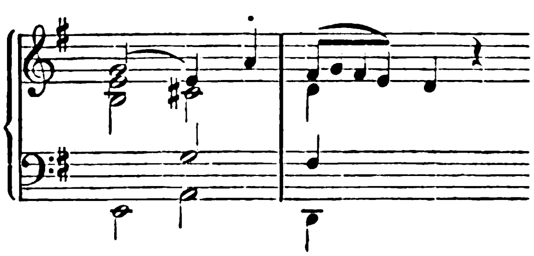
Diese ganze zweite Periode ist nur Dominante zu e-moll oder richtiger von etwas Ungewissem.

Die Dominante ragt.

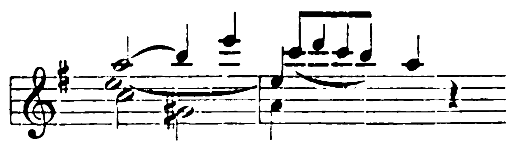
Nun beginnt ein Suchen nach der Tonika. Hingezwungen sind wir zunächst zu e-moll:
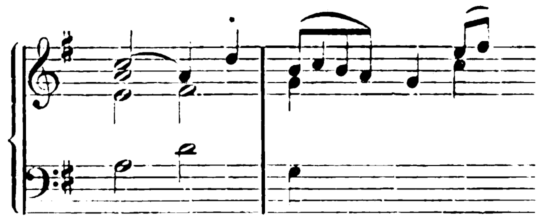


Kläglich, bänglich windet es sich unter dem Druck und möchte von e-moll weggehen. Es wird versucht, e-moll zur Subdominante zu machen:
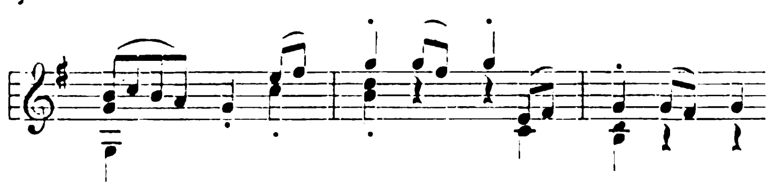


Allein der Zwang ist zu übergewaltig. Vielleicht führt von der Subdominante ein Ausweg zum Licht:
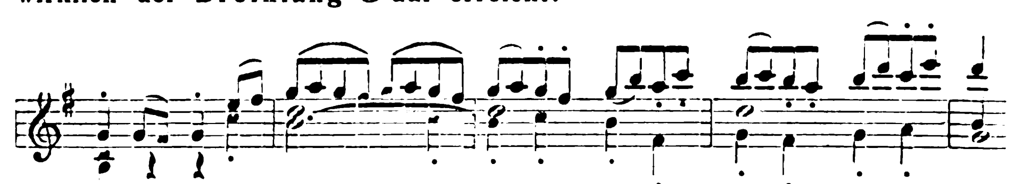


Noch ist es nicht gelungen:
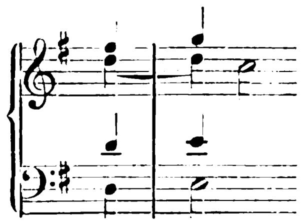


Nun aber öffnet sich der Ausblick. Das gesuchte Land scheint gefunden. Denn Haydn bleibt in G-dur:
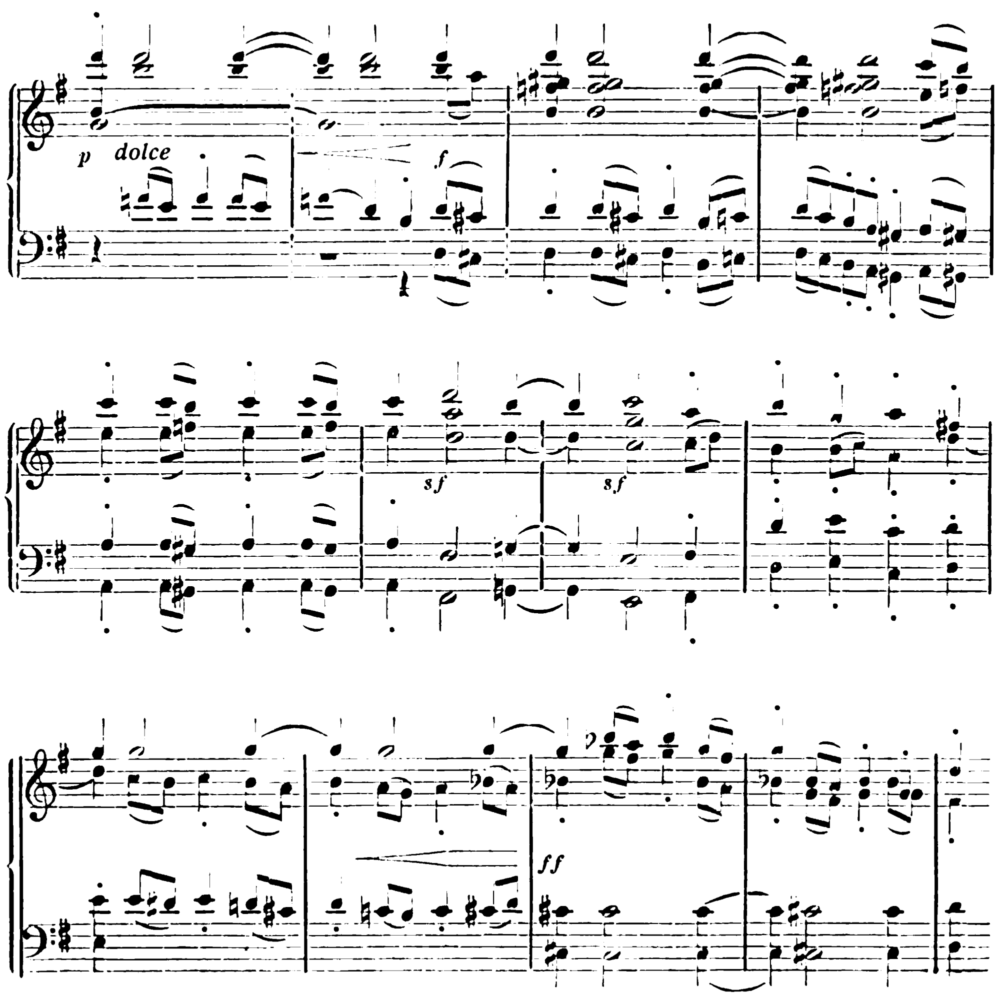


Ein kurzes, kindlich-reines Spiel in G-dur schließt sich an. Noch droht die Dominante. Vielleicht ist es nur ein Ruhepunkt, ein Lichtblick. Wenn auch, wir geben uns sorglos dem Augenblick hin. Denn wir sind in Haydns Hand. Die aber hat uns nicht unsicher, ängstlich tastend geführt, sondern zielbewußt und mit gesunder Kraft. Im 4. Takt wird nun auch wirklich der Dreiklang G-dur erreicht:



Das Netz wird immer dichter zusammengezogen, und es wird immer gewisser, daß G-dur Tonart wird. Zunächst wird die Subdominante a-moll kräftig betont. Sie wird (da für die Tonart entscheidend) in kolossaler Breite gebracht. Ein Sequenzengang innerhalb der Subdominante wird gemacht. Wir wandern von Harmonie zu Harmonie, bis endlich die Bewegung auf einem Trugschluß aufgefangen wird und zwar auf einer Subdominante-Harmonie, die heftig zur Auflösung in der Dominante drängt, ja wie früher (Takt 19) halb den Charakter einer Dominante der Dominante hat:



Diese ganze Sequenzbewegung hat die Wirkung, den Akkord, auf dem sie schließlich zur Ruhe kommt, um so deutlicher hervortreten zu lassen, nämlich die zur Dominante drängende Subdominante, so daß die ganze Sequenzbewegung letzten Endes nur dazu dient, einzumünden in die Dominante der Dominante D-dur, also nunmehr auch die Dominante kräftig zu betonen:



So greift also die nun kommende G-dur-Fläche des Wiederholungsteiles weit zurück in die Durchführung. Die dritte Periode der Durchführung ist ein Ineinanderfließen von e-moll und G-dur, ein unmerkliches Überfließen in G-dur.

Die erste Periode strebt zu einer Krönung IV—V von d-moll.

Das Ziel der zweiten Periode wird ungleich stärker fundiert und die Periode dadurch viel bedeutender als die erste Periode. Unaufhörlich wühlt es auf dem schwebenden Subdominant-c in wuchtigen Verdopplungen, die Harmonieen darüber bewegen sich in spannenden, frappanten, wuchtig betonten und lange ausgehaltenen Durchgängen innerhalb der angeschlagenen Subdominantharmonie (Takt 31—38). Man merkt: Hier entscheidet sich etwas. Die erste Periode führt über die analoge Stelle rasch weg zum vorläufigen Ruhepunkt, sie ist unbedeutender.

Die erste Periode ist ein Hingehen, ein Sicheinschieben in die zweite Periode.

Die zweite Periode ist eine Dominante und zwar der dritten Periode.

Die dritte Periode ist ein Überfließen von e-moll zur Anfangstonart.

Die ganze Durchführung ist in ihrem Kern, in ihrem Gipfel nichts weiter als eine Dominante.

Hiermit ist die Behauptung erwiesen, daß die Kunst der großen Rhythmik bei den klassischen Meistern erlernt werden kann.

Welch eine Kraft der Konzeption! Die musikalischen Hauptgedanken wurzeln in dem Meister mit der Unzerstörbarkeit und drängen nach Leben und Entfaltung mit der elementaren Notwendigkeit des Natürlichen. Die Hülle spaltet sich, und es wächst aus ihr hervor die Durchführung wie der Baum aus dem Boden.

Und welche Beherrschung der Kunstmittel! Der muß wahrhaftig ein Meister sein, der es wagen kann, eine Dominante von solcher Länge zu schreiben und mit Musik auszufüllen.

Weite Flächen mit einfachen Basen, die unbeschränkte Herrschaft über die Mittel, das Interesse stets aufs lebendigste hierbei wachzuhalten und von tief nach hoch zu türmen, das ist die architektonische Kunst der drei klassischen Meister.

JOSEPH HAYDNS KLAVIERSONATEN

von Alfred Mello-Dresden

Während Haydns Kammermusikwerke einen festen Bestandteil unserer klassischen Hausmusik bilden, sind die Sonaten Haydns mit Unrecht größtenteils der Vergessenheit anheimgefallen. Nur bei einer kleinen Musikgemeinde dürften diese Sonaten neben denen Mozarts und Beethovens im Notenschrank zu finden sein. Daß die Sonaten von Kuhlau und Clementi als Unterrichtsmaterial den Haydnschen vielfach vorgezogen werden, hat wohl seinen Grund darin, daß ein großer Teil der Haydnschen Sonaten unbekannt geblieben ist und man sie schon bei Haydns Lebzeiten nicht genügend gewürdigt hat.

Ein großer Teil der Kompositionen Haydns hat geradezu Volkstümlichkeit erlangt. Seine Symphonieen wirken heute noch ebenso frisch und anregend auf uns wie vor mehr als hundert Jahren auf unsere Altvorderen. Seine Oratorien bieten uns bei jeder Aufführung immer wieder neue Schönheiten dar, und seine Streichquartette und Trios zählen zu den beliebtesten Vortragsstücken im Konzertsaal wie im eigenen Heim. Nur in seinen Klaviersonaten ist Haydn für viele ein Fremder geblieben. Woran liegt es aber, daß ein so vielseitig begabter Meister gerade mit seinen Sonatenkompositionen nur geringen Anklang gefunden hat?

Haydns Klaviersonaten sind grundverschieden von denen Mozarts und Beethovens. Trotzdem sie in Form und Inhalt bedeutend zu nennen sind, muten sie für den ersten Augenblick etwas spröde an, und erst ein liebevolles Vertiefen in ihren geistigen Inhalt fördert die auf dem Grunde liegenden Perlen zu Tage. Haydns erste Sonaten sind noch als Gelegenheitskompositionen zu betrachten, die der Komponist mit ca. 20 Jahren als Musiklehrer für seine Schüler schrieb. Er wollte ihnen für das Klavichord neue Kompositionen bieten, und so schrieb er ihnen zu Unterrichts- und Studienzwecken solche in Sonatenform auf. Daß diese Erstlinge auf dem Gebiete der Sonate hinsichtlich ihrer Themenbildung und ihrer Melodieerfindung etwas trocken ausgefallen sind, läßt sich daher wohl erklären. Haydn war in Wien als junger Musiker von früh bis abends tätig, um sich seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Da er ohne jegliche Mittel war, unterzog er sich jeder beliebigen musikalischen Betätigung. Er gab Musik-

unterricht, musizierte bei Konzerten, Serenaden und Festlichkeiten mit, ja, er spielte sogar zum Tanz auf, um sich schlecht und recht durchs Leben schlagen zu können. Was Wunder, daß diese ersten Sonatenkompositionen keine tiefangelegten Werke sind. Trotzdem sind sie Werke eines genial beanlagten Musikers, keine flüchtigen, geistlosen Arbeiten. Die ersten Sonaten Haydns sind ein Spiegelbild des Musikempfindens der damaligen Zeit. Der Stil des Rokoko herrscht in ihnen vor. Es ist manches darin schwülstig oder pathetisch empfunden. Die Themen bestehen meist nur aus kurzen Motiven, die mit vielfachen Schnörkeln, Trillern und Verzierungen umrankt sind. Es ist mehr eine galante Musik, die sich dem Stil der alten Schule anpaßt. Freilich weisen auch in diesen Sonaten schon manche melodischen Wendungen auf den zukünftigen Meister hin.

Eines Tages entdeckte Haydn bei einem Musikalienhändler die Sonaten Philipp Emanuel Bachs. Er war von diesen Kompositionen derartig begeistert, daß er erklärte: „Ich spielte mir dieselben zu meinem Vergnügen unzählige Male vor, besonders auch, wenn ich mich von Sorgen gedrückt oder mutlos fühlte und immer bin ich da erheitert und in guter Stimmung vom Instrumente weggegangen." Philipp Emanuel Bach wurde nun Haydns Vorbild in Bezug auf die Sonatenkomposition. Haydn hat jedoch Bachs Sonaten nicht nur nachgeeifert, sondern diese in seinen eigenen Werken der gleichen Gattung bei weitem übertroffen. Während die ersten Sonaten Haydns meist kurze Motive, lose aneinander gereiht, enthielten, erweiterte Haydn in seinen späteren Sonaten diese kurz geprägten motivischen Gedanken zu selbständigen Themen. Er gestaltete den ersten Satz zum eigentlichen Hauptsatz, erweiterte den getragenen zweiten Satz zu einem wirklichen Tongebilde von ernster Schönheit und gab dem dritten Satz ein im Gegensatz zum Hauptsatz stark heiteres Gepräge. Der zweite Teil des ersten Satzes erhielt eine formgerechte motivische Durchführung eines Hauptgedankens und wurde dann wieder auf das Hauptthema der Sonate zurückgeführt. Von nun an bringt auch Haydn in seinen Sonaten interessante Gegensätze zur Geltung. Die Anwendung der verschiedensten Harmoniefolgen, sowie Abwechselungen durch Verwertung der Dur- und Molltonarten geben dem Ganzen ein fesselndes und interessantes Gepräge. Der geistige Inhalt dieser Sonatenwerke und ihre vollendete Form lassen deutlich den genialen Musiker erkennen. Bei den langsamen Mittelsätzen mußte die frühere Süßlichkeit einer zu Herzen gehenden Melodik weichen. Der Schlußsatz, in den meisten Fällen ein Allegro oder Presto, erreicht nicht die geistige Höhe des ersten Satzes. Es ist mehr ein fröhliches Drauflosmusizieren, das sich oft in vergnügten Melodiesprüngen nicht genugtun kann. Hier ist er der echte, naiv-heitere Haydn, als der er in seinen anderen Werken so oft zu uns spricht.

Fröhlich und ausgelassen fließt jeder dieser Schlußsätze dahin, die nur um ihrer selbst willen, um fröhliche Weisen erklingen zu lassen, geschrieben worden sind. Hin und wieder reiht sich dem zweiten oder dritten Satz ein Menuett oder eine Menuettphantasie an.

Frei von allem Phrasentum, schafft Haydn Werke eines echten Künstlers würdig. Er gibt uns dadurch die spezifisch deutsche Klaviersonate und bildet hiermit die Brücke zu Mozarts Klaviersonaten, die wieder zu Beethovens titanenhaften Klavierwerken überleiten. Obgleich es manche Musikkritiker gibt, die Haydns Sonaten über die Mozarts stellen, so dürfte dieses Urteil doch anzufechten sein. Es lassen sich bei Haydn immerhin manche Anhaltspunkte finden, die einen Vergleich mit der graziösen und zierlichen Schreibweise Mozarts zulassen, dagegen ist es Haydn in seinen Klavierwerken nicht gelungen, Beethovensche Größe zu erreichen, wenn auch hier und da ein Hauch seines Geistes in Haydns Sonaten zu spüren ist. Schon wenn man Beethovens erste, seinem Lehrer Joseph Haydn gewidmete Klaviersonaten mit den besten Sonaten Haydns vergleicht, so merkt man, daß der Schüler schon in seinen .ersten derartigen Versuchen seinen Lehrmeister um Haupteslänge überragt. Viel eher weisen Haydns Sonaten in verschiedenen Fällen auf Bachsche Kunst hin.

Haydns Sonaten verlangen eine ziemliche Fertigkeit der linken Hand, denn es ist ein charakteristisches Zeichen für sie, daß sich bei ihnen die linke Hand ebenfalls so fleißig wie sonst nur die rechte am Gesamtspiel zu beteiligen hat. — Viele dieser Sonaten sind im zwei- und dreistimmigen Satz geschrieben. Die freie thematische Bearbeitung jedes Hauptgedankens, sowie die meisterhafte Führung der Mittelstimmen und des Basses und die klassische Einheit der Form jeder Sonate ist besonders hervorzuheben.

Haydn selbst war kein bedeutender Klavierspieler wie z. B. Mozart. Für ihn war das Klavier nur ein Ausdrucksmittel, das ihn, sobald er alle Möglichkeiten des Ausdrucks auf diesem Instrument erschöpft hatte, zum Orchester hinleitete. Dem Orchester vertraute er in vollendeter Meisterschaft an, was ihm auf dem Klavier nicht mehr möglich war an Klangfarben, Stimmführung und Ausdrucksfähigkeit hervorzubringen. Somit war Haydn genötigt, die Form der Sonate in erweitertem Ausbau als die klassische Form der Symphonie auf das Orchester zu übertragen. Haydn ist darum mehr Orchester- als Klavierkomponist. Trotzdem sind seine Klavierwerke auch von Musikgelehrten seiner Zeit geschätzt worden. So schrieb Karl Friedrich Cramer (1752—1807) in dem von ihm herausgegebenen „Magazin der Kunst“: „Übrigens sind die Sonaten [von Haydn] schwerer in der Ausführung, als man anfangs glauben sollte. Sie erfordern höchste Präzision und viel Delikatesse im Vortrag.“

Eine mustergültige Ausgabe aller Sonaten Haydns (im ganzen hat er 34 Klaviersonaten geschrieben) hat der Verlag C. F. Peters in seiner Edition Peters veröffentlicht. Diese Gesamtausgabe ist in vier Bänden erschienen. Jeder Band ist für den geringen Preis von Mk. 1.50 käuflich. Die Ausgabe ist eine ganz vorzügliche. Jede Sonate ist mit Fingersatz versehen, und die Ausführung der vorkommenden Verzierungen, Pralltriller, Vorschläge usw. wird in Anmerkungen bei jeder Sonate veranschaulicht. Dies ist nicht nur für den Schüler eine große Unterstützung für das Studium dieser Sonaten, sondern es ist auch ein Zeichen von Pietät Altmeister Haydn gegenüber, der bekanntlich großen Wert darauf legte, daß bei seinen Kompositionen die Verzierungen genau nach seiner Niederschrift notengetreu ausgeführt wurden.
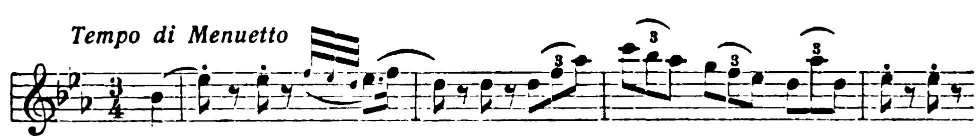
Das genaue Datum der Entstehung der Haydnschen Sonaten läßt sich nicht eher mit Gewißheit angeben, als bis die Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig bei der Gesamtausgabe der Werke Haydns hierüber aus ihrem Archiv Näheres mitteilt. In der Peters-Ausgabe fehlt bei diesen Sonaten jede Opuszahl. Anzunehmen ist, daß die ersten Sonaten im Alter von 19 bis 20 Jahren geschrieben wurden, und daß die meisten der anderen in der Zeit entstanden sind, als Haydn Kapellmeister beim Fürsten Esterházy in Eisenstadt war. Nur wenige dürften nach Aufgabe dieser Kapellmeisterstellung (1790) entstanden sein.

Gleich die erste Sonate in Es-dur im ersten Band der Peters-Ausgabe:



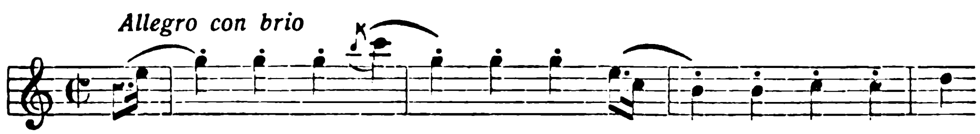
atmet Beethovensche Größe. Sie dürfte eine der zuletzt komponierten Sonaten sein, voraussichtlich diejenige, die Haydn Frau Marianne von Genzinger, der Gattin des Leibarztes des Fürsten Nicolaus von Esterházy, gewidmet hat. Diese Sonate ist in jeder Hinsicht ein großzügig angelegtes Werk. Die Prägnanz der Themen, die Gegenüberstellung der Kontraste, die Durchführung im zweiten Teil des Hauptsatzes, alles ist formvollendet und genial erfunden. Das Adagio dieser Sonate ist von lieblicher Schönheit und Innigkeit.

Sonate No. 3 in Es-dur bringt als Finale eine reizende Menuett-Phantasie:
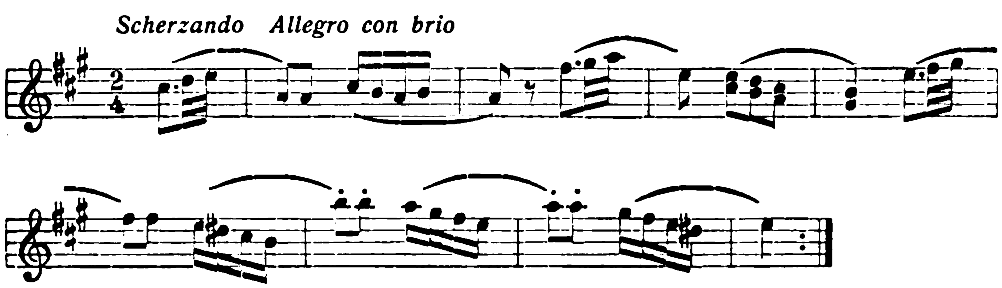


Es ist nicht die knappe Tanzform des Menuetts, die Haydn in seinen Kammermusikwerken vielfach anwendet, sondern die verschiedenen Themen sind, in Dur und Moll mit einander abwechselnd, zu einer Art Phantasie verwebt, die auch für sich allein als sehr dankbares Vortragsstück bestehen dürfte.

Sonate No. 5 in B-dur ist leicht spielbar und gleichsam eine Verbeugung vor Mozart, dessen Empfinden sie am meisten ähnelt:



Mit dieser Sonate sollte zu Unterrichtszwecken begonnen werden, denn die Sonaten sind nicht nach ihrer Entstehung oder in stufenweiser Folge hinsichtlich ihrer Schwierigkeit herausgegeben.

Sonate No. 6 in cis-moll besitzt als zweiten Satz ein reizendes Scherzando:



Es ist ein echter Haydn; lustig und fröhlich spielt sich das ganze Stückchen vor uns ab, auf das als Schlußsatz ein schlichtes Tanzmenuett folgt.

Es ist hier nicht möglich, auf alle Sonaten Haydns mit einigen Erläuterungen hinzuweisen. So viel sei nur versichert, daß jede dieser 34 Sonaten Schönheiten von unvergänglichem Wert aufzuweisen hat und es niemand versäumen sollte, sich diese Sonaten anzuschaffen. Die geringe Ausgabe wird für ihn eine Quelle steter Freude sein.

ZUR VERÖFFENTLICHUNG DES HAYDNSCHEN FLÖTENTRIOS

von Alb. Kopfermann-Berlin

Im Februar 1878 fand Dr. Erich Prieger in der Behausung des damals verstorbenen Rentiers F. A. Grasnick in Berlin unter einem Haufen Makulatur außer anderen wertvollen Musikhandschriften — z. B. Beethovens Autograph zur As-dur Sonate op. 26 — ein Konvolut von neun Querfolioblättern, mit vierzehn von Joseph Haydn eigenhändig geschriebenen Seiten. „In Nomine Domini. Di me Giuseppe Haydn. London 794" steht am Kopfe eines dieser vom Verderben erretteten Blätter, deren Inhalt zwei reizende Trios für zwei Flöten und Violoncell bilden: ein größeres in C-dur (mit einem G-dur-Andante in doppelter Fassung) und ein kleines in G-dur, das nur aus einem Variationensatz besteht. Da bald nach jenem glücklichen Funde der gesamte Grasnicksche Musiknachlaß, dessen Vorbesitzer hauptsächlich Aloys Fuchs in Wien gewesen war, an die Königliche Bibliothek (in die Verwaltung des Schreibers dieser Zeilen) überging, waren diese Haydniana, denen später durch den Erwerb der großen Artaria-Sammlung noch viele andere Inedita sich anreihten, für eine zukünftige Herausgabe gesichert; und jetzt, nach dreißig Jahren, ist durch das Zustandekommen der großen Haydn-Ausgabe bei Breitkopf & Härtel auch ihre Zeit gekommen. Zur Zentenarfeier des Komponisten sei aber das kleinere der beiden Trios hier vorweggenommen. Man wird auch in ihm die meisterhafte Faktur, die gemütvolle Sinnigkeit und die gute Laune wiederfinden, durch die der unsterbliche Meister empfängliche Herzen immer wieder erfreut. Einen eigenen Reiz erhält das Werkchen durch die rhythmische Gestaltung: auf zwei fünftaktige Perioden folgt ein viertaktiger Abgesang. Man wird an Haydns Choral St. Antoni erinnert, über dessen ebenfalls fünftaktige Perioden Johannes Brahms seine Orchestervariationen op. 56 schrieb.

Die Wiedergabe erfolgt genau nach der Originalhandschrift, doch ist der Tenorschlüssel des Violoncells bei den ersten sechs Noten des Mollteiles durch den Baßschlüssel ersetzt worden.

DAS HAYDN-MUSEUM IN WIEN

von Dr. Ferdinand Scherber-Wien

Wenige Schritte von dem Straßenzuge der Mariahilferstraße, einer der lebhaftesten Verkehrswege der österreichischen Residenz, erfüllt von Fahrrädern, Straßenbahnwagen, Automobilen, förmlich durchtränkt von dem Lärm der Großstadt, von dem einer den andern zu überschreien scheint, liegt versteckt, wie durch eine Häuserreihe gegen die Hauptstraße geschützt, eine stille und ruhige Gasse: die Haydngasse. Man kann nicht direkt von der Mariahilferstraße zu ihr gelangen. Man muß einen großen Häuserblock umwandern, hinter dem sie sich verbirgt, ehe man in jene Gasse gelangt, die nach dem Namen des großen österreichischen Tondichters benannt ist. Sie hieß ursprünglich die Kleine Steingasse und das ganze umliegende Viertel die Windmühlen-Vorstadt, dazumal, als Wien nur im Zentrum städtischen Charakter hatte und nicht fern davon schon grüne Bäume und blühende Gärten mit den Häusern um die Herrschaft stritten. Diese kleine Steingasse bekam einen großen Namen. Sie gewinnt Bedeutung seit dem 24. August 1793, als Joseph Haydn sich dort ein Haus kaufte. Die richtige Nummer des Hauses, die bald mit 84, bald mit 73 angegeben wird, war, wie Johann Jureczek[1]) festgestellt hat, No. 71. Bei der 1795 stattgefundenen Neunumerierung wurde die Nummer 71 durch 73 abgelöst, 1840 durch die Nummer 84, und bei der neuesten Zählung erhielt das Haus die Nummer 19. In diesem Hause lebte Joseph Haydn mit Ausnahme der Zeit seiner zweiten Londoner Reise bis zu seinem Tode. In diesem Hause entstanden die „Schöpfung“, die „Jahreszeiten“, in diesem Hause entstand das musikalische Symbol Österreichs, die Volkshymne. Da Beethoven[2]) bis Ende des Jahres 1793 oder Anfang 1794 Haydns Schüler war, so ist wohl auch dieser große Fürst im Reiche der Tonkunst öfter hinausgepilgert in die Vorstadt Gumpendorf, um dort bei dem berühmten Haydn in die tieferen Geheimnisse seiner Kunst einzudringen. Die weitere Geschichte des für die Tonkunst so bedeutenden Hauses ist still und bescheiden.[3]) Es kommt in die Hände ehrbarer Wiener Bürgersfamilien und gerät wie Väter-Hausrat durch Erbgang oder Kauf in anderen Besitz. Nach Haydn erwarb es Kunsthändler Ludwig Maisch; nach mehrmaligem Wechsel der Eigentümer gelangte es auf längere Zeit in den Besitz der Familie Raymann. Ein Mitglied der Familie ließ im Gärtchen des Hauses eine kleine Steinbüste Joseph Haydns mit der Inschrift: „Zum Andenken Haydns gewidmet von A. Raymann senior 1854“ aufstellen. Diese Büste ist nicht mehr vorhanden. Sie soll, wie ich erfuhr, dem Grimme eines

[1]) „Joseph Haydns Nachlaß“, „Neues Wiener Tagblatt“ vom 26. November 1906. Das Häuschen ist mit wenigen Worten beschrieben im Intelligenzblatt der „Annalen d. Lit. u. Kunst“ September 1809; etwas ausführlicher in Dies: Biographische Nachrichten, pag. 97/98 u. a.

[2]) Thayer-Deiters: L. van Beethovens Leben, I. Bd. S. 326.

[3]) S. den Aufsatz von R. H. „Haydns Wohn- und Sterbehaus in Wien“ in „Deutsche Kunst- und Musik-Zeitung“ 1893.

gekündigten Mieters, der an ihr seinen Unwillen gegen den Hausherrn kühlte, zum Opfer gefallen sein. Im Jahre 1840 fand eine große Erinnerungsfeier an Joseph Haydn statt,[1]) die den Anlaß bot, das Haus für immerwährende Zeiten „Zum Haydn" zu benennen und diesen Namen grundbücherlich intabulieren zu lassen. Diese grundbücherliche Intabulierung konnte allerdings nicht hindern, daß das Haus eines Tages demoliert werden und einem großen modernen Neubau Platz machen sollte. Damit wäre nun das Sterbehaus Joseph Haydns eigentlich verschwunden und die Gedenktafel „Zum Haydn" hätte sich recht sonderbar, fast wie eine Entschuldigung des Geschehenen ausgenommen. Schon am 31. Mai 1899 hatte der Wiener Orchester-Klub „Haydn" eine Wohnung in dem bezeichneten Hause gemietet, und zwar das mutmaßliche Sterbezimmer[2]) des Meisters und ein anderes Gemach, und dort ein kleines, aber artiges Haydn-Museum eröffnet. Diesem Verein und seinem Vorstande Herrn Heinrich C. Ohrfandl[3]) gebührt das Verdienst, das Sterbehaus Haydns vor der Demolierung gerettet zu haben, indem er an die Gemeinde Wien mit dem Ansuchen herantrat, dies Haus zu erwerben und damit für ewige Zeiten der Stadt zu bewahren. Merkwürdig, daß es nicht ohne Schwierigkeiten abging, daß zuerst der Ankauf abgelehnt wurde, bis man sich endlich eines Besseren besann, und die Stadt Wien der Pietät gegen Wiens berühmtesten Bürger den schuldigen Tribut entrichtete.

Schon wenn man in den geräumigen Hausflur tritt und gegenüber das kleine Gärtchen erblickt, in dem Joseph Haydn an linden Sommertagen geweilt haben mag, und dann die enge, gewundene Steintreppe emporklimmt, überkommt einen eine seltsame Stimmung. Vergangene Jahrzehnte steigen herauf, Verblichenes gewinnt Leben, Vergilbtes Farben, und wenn der alte Papa Haydn jetzt aus der kleinen Türe heraustrâte und uns verwundert um unser Begehr fragte, wir würden erschrecken, aber nicht erstaunen. Gerade in dieser wundersamen Stimmung, zu der Rührung und Wehmut vor allem ihre Gaben spenden, die den Musikfreund in jenen Räumen so willig geleitet, liegt der Wert des Museums. Das Haus selbst ist ein Museum, und jeder Stein davon eine Zimelie. An Kuriositäten und Raritäten ist das kleine Museum nicht sehr reich. Den größten Teil der Haydn-Schätze besitzt Fürst Esterházy, einiges ruht im Museum der Gesellschaft der Musikfreunde, einiges zerstreut im Privatbesitz. Haydn hinterließ ja keine direkten Leibeserben, und so zerflatterten die Haydn-Reliquien bei der großen Lizitation seines Nachlasses, die am 26. März 1810 unter großem Zulauf der Bevölkerung begann, in alle Winde. Immerhin verfügt das Museum über einige hübsche Autographe und vor allem über eine ansehnliche Zahl von Medaillen und Porträts Haydns. Zunächst fällt ein Brief von Haydns eigener Hand an seinen Schüler Polzelli, ddo. Eisenstadt, 28. August 1802 auf, in dem der Lehrer seinen Schüler um Übersendung der Haydn dedizierten Fugen-Quartette von Gallus[4])

---

[1]) Ausführlich beschrieben: Leipziger Allgem. Mus. Ztg. No. 25 vom 17. Juni 1840 („Joseph Haydns Trauer- und Erinnerungsfest in Wien"), in der biographischen Skizze von Heinrich R. v. Levitschnigg in „Orpheus, musikalisches Taschenbuch für das Jahr 1841" und „Wiener Zeitung" vom 25. Juli 1840; dort auch die Grundbuchserklärungen der Hauseigentümer zu Rohrau und Wien.

[2]) Das kleine Zimmer erwähnt Reichardt: Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien. 11. Brief, vom 30. Nov. 1808.

[3]) Für besonders liebenswürdiges Entgegenkommen bin ich den Herren Dr. Englmann, Custos des städt. Museums, und Heinrich Ohrfandl, Vorstand des Orchester-Klubs „Haydn" zu aufrichtigem Danke verpflichtet.

[4]) Johann Mederitsch gen. Gallus.

ersucht. Ein autographes Schreiben an Artaria aus „Estoras 1. Merz 784“: Der Meister kündigt die Übersendung seiner Lieder an und berichtet über die zweite Aufführung seiner „Armida“. „Man sagt, es sey bishero mein bestes Werk.“ Ein anderer Brief an Artaria: Er enthält die Verpflichtungserklärung Haydns, dem Verleger drei Quartette oder drei Violin- oder Violoncellsonaten zu liefern. Er ist datiert: „Estoras 10. August 788“. Eine handschriftliche Partitur „Der Sturm“: wohl nur eine Abschrift, aber die Klarinettenstimme ist von Haydn selbst eingetragen, ebenso zahlreiche Korrekturen. Ein wirkliches Kuriosum: Haydns Schnupftabaksdose, die er bis zu seinem Tode benützte, mit einer Beglaubigungsurkunde. Sogar Reste des von Haydn verwendeten Schnupftabaks sind noch darinnen. Auch die berühmte Visitkarte Haydns mit dem komponierten „Hin ist alle meine Kraft“ ist da. Von Medaillen seien die große silberne Medaille von Steinböck, die Bronzemedaille von Gatteaux[1]) und die silberne Sterbemedaille von Voigt genannt. Ein Porträt Haydns, nach der Natur gemalt und gestochen von T. Hardy,[2]) London 1792, und ein Stich von F. Bartolozzi, London 1791. Natürlich fehlt es nicht an Autographen und Bildern von Zeitgenossen; vielleicht sind sie sogar in zu großer Zahl vorhanden. Aber sie treten zurück in diesem Jubeljahre des Meisters, und die Haydn-Reliquien gewinnen von selbst den Vorrang.

Das Haydn-Museum nimmt nur zwei Zimmer des Hauses in Anspruch — die Verwendung der übrigen Räume macht sich leider störend bemerkbar —, aber eines von diesen ist Haydns mutmaßliches Sterbezimmer. Unten breitet sich das kleine Gärtchen aus. Schwellende, grünende Knospen grüßen herauf, das blitzende Licht der Frühlingssonne fällt durch die Äste und drängt den dunklen Schatten vor sich her. Frühling, wie damals, als der große Meister in diesem kleinen Raum sein Leben aushauchte . . .

[1]) [2]) Abgebildet in der „Musik“, Jahrgang 4, Heft 7.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Der gesamte Bilderteil des vorliegenden Heftes ist natürlich Vater Haydn gewidmet; die Überfülle an Stoff ermöglicht es uns sogar, wie wir unseren Lesern schon heute mitteilen wollen, auch noch ein weiteres Heft mit Haydn-Bildern zu schmücken. An den Anfang stellen wir das lebensvolle Porträt des berühmten englischen Bildnismalers John Hoppner, das während Haydns erstem Aufenthalt in England (1790—92) auf Veranlassung des Herzogs von York, des Bruders des Prinzen von Wales, entstanden ist. — Die beiden folgenden Porträts sind im Auftrag von Breitkopf & Härtel[1]) geschaffen worden. Den Kupferstich von C. Pfeiffer vom Jahre 1799 fand Haydns Freund G. A. Griesinger anfangs sehr ähnlich. In seinen „Biographischen Notizen" heißt es dann: „Unter den mir bekannten Kupferstichen ist der bei Breitkopf & Härtel erschienene, obschon nicht ganz getreu, doch der beste." Ein zweites Porträt des Meisters von W. Arndt, das dieser selbst in Kupfer gestochen hatte, erschien erst im Jahre 1812. — Über die in der Werkstatt des k. u. k. Hofsilberschmiedes Franz Rumwolf in Wien ausgeführte Haydn-Votivtafel für Maria Zell findet der Leser Näheres auf Seite 226 dieses Heftes. — Es folgt der Konzertzettel der ersten öffentlichen Aufführung der „Schöpfung" am 19. März 1799 im Wiener Nationaltheater. — Auf dem nächsten Blatt sehen wir Haydns Geburtshaus in Rohrau[2]), einem Dorfe am linken Ufer der Leitha, unweit der ungarischen Grenze. Die Wiedergabe erfolgt nach einem im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindlichen Aquarell vom Jahre 1825. — Die Gartenansicht des Schlosses Esterház[3]), am südöstlichen Ufer des Neusiedler Sees gelegen, vergegenwärtigt uns den Ort, an dem Haydn von 1766 bis 1790 den größten Teil des Jahres zubrachte. Das von Fürst Nikolaus Esterhazy erbaute Schloß war, wie wir der Haydn-Biographie von Leopold Schmidt (Harmonie-Verlag) entnehmen, „im italienischen Stile aufgeführt, reich mit Statuen, Reliefs und Säulen geschmückt und gewährte einen imposanten Anblick. Der dichte Wald, der sich unmittelbar angeschlossen hatte, war in einen herrlichen Hain umgewandelt und enthielt einen Wildpark, Blumengärten und Treibhäuser, aufs verschwenderischste ausgestattete Lusthäuser, Grotten, Eremitagen und Tempel. Das Schloß selbst war mit erlesenem Geschmack eingerichtet und barg kostbare Kunstwerke und Sammlungen. Von zwei großen Festsälen diente der zu ebener Erde gelegene als Musiksaal bei größeren Aufführungen. Unmittelbar neben dem Schlosse befand sich ein elegantes Theater für Opern, Dramen und Komödien, daneben noch ein zweites mit großen, künstlerisch ausgeführten Marionetten". — Als Proben von Haydns Hand- und Notenschrift bieten wir einen Brief des Meisters an seine Verleger Breitkopf & Härtel[1]), in dem von der „Schöpfung" die Rede ist, und das Faksimile der im Januar 1797 komponierten österreichischen Volkshymne[2]). — Die Weise des Kaiserliedes, der Hoffmann von Fallersleben bekanntlich sein „Deutschland, Deutschland über alles" unterlegte, die „Jahreszeiten", die „Schöpfung", um nur einiges zu nennen, entstanden in Haydns Wohnhaus in Wien, von dem das folgende Blatt eine Abbildung bringt. Sie gehört ebenso wie die beiden Zimmer aus dem Haydn-Museum zu dem Artikel Dr. Scherbers Seite 257ff. — Haydns musikalische Visitenkarte. Leopold Schmidt sagt a. a. O.: „Von 1803 an hat Haydn nichts mehr geschrieben. Er fühlte sich unfähig, einen musikalischen Gedanken zu fassen und festzuhalten. Eines seiner letzten Quartette (No. 83) ist deshalb unvollendet geblieben; nach vergeblichen Anläufen, dem Andante und Menuett ein Finale hinzuzufügen, gab der greise Komponist den Versuch auf und schloß das Werk 1806 mit den ersten Takten des Vokalquartetts ‚Der Greis', das mit den Worten beginnt: ‚Hin ist alle meine Kraft, alt und schwach bin ich'. Diese Takte ließ er auch auf seine Visitenkarten drucken und sandte sie Freunden, die sich nach seinem Befinden erkundigt hatten." Von Abt Maximilian Stadler, dem bekannten Kirchenkomponisten, dem Freunde Haydns und Mozarts, stammt die kanonische Fortführung auf die Worte „Doch, was sie erschuf, bleibt stets. Ewig lebt dein Ruhm." — Den Schluß bilden Abbildungen von Haydns Grabdenkmal in der Bergkirche in Eisenstadt[3]) und Haydns Grabstein in Wien[2]). Vor der Übersiedelung nach Esterház wirkte Haydn im Dienste des Fürsten Esterhazy in dem lieblich am Ostabhang des Leithagebirges gelegenen, rings von Weinbergen umgebenen Eisenstadt, das in die Unterstadt und in die Bergstadt zerfällt. Auf der höchsten Stelle der Bergstadt erhebt sich die Bergkirche, die Haydns Gebeine birgt. Unter dem Musikchor befindet sich das einfache, von einer Lyra gekrönte Marmordenkmal. Der Meister war zuerst in Wien beigesetzt worden (im Jahre 1820 erfolgte auf Wunsch des Fürsten Esterhazy die Überführung nach Eisenstadt); 1814 errichtete sein Schüler Sigismund Neukomm auf dem dortigen Grabe einen Stein, den Graf Stockhammer im Jahre 1842, wie ihn unser Bild zeigt, erneuern ließ.

Über die Musikbeilage, das zum ersten Male veröffentlichte Trio für zwei Flöten und Violoncell in G-dur, findet der Leser alles Nähere in den interessanten Erläuterungen von Prof. Albert Kopfermann, dem wir für seine liebenswürdige Unterstützung auch an dieser Stelle unseren verbindlichsten Dank aussprechen.

---

[1]) Die Reproduktion erfolgt mit Genehmigung der Herren Breitkopf & Härtel in Leipzig.

[2]) Die Wiedergabe erfolgt mit Genehmigung der „Harmonie", Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst in Berlin.

[3]) Wiedergegeben mit Genehmigung der illustrierten Wochenschrift „Erdgeist" in Wien.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstr. 107



JOSEPH HAYDN
nach dem Gemälde von John Hoppner



JOSEPH HAYDN
nach dem Leben gezeichnet von V. G. Kininger (1799)
gestochen von C. Pfeiffer



JOSEPH HAYDN
gezeichnet und gestochen von W. Arndt (1812)



DIE HAYDN-VOTIVTAFEL FÜR MARIA ZELL

VIII. 16

Heute Dienstag den 19ten März 1799.

wird in dem K. K. Hoftheater nächst der Burg

aufgeführt:

Die Schöpfung.

Ein Oratorium

in Musik gesetzt

von Herrn Joseph Haydn, Doktor der Tonkunst, und hochfürstlich-Esterházyschen Kapellmeister.

Nichts kann für Haydn schmeichelhafter seyn, als der Beyfall des Publikums. Den zu verdienen hat er sich stäts eifrigst bestrebt, und ihn bereits oft, und mehr, als er es sich versprechen durfte, zu erwerben das Glück gehabt. Nun hoffet er zwar für das hier angekündigte Werk diejenige Gesinnung, die er zu seinem innigen Troste und Danke bis jetzt erfahren hat, ebenfalls zu finden; doch wünscht er noch, daß auf den Fall, wo zur Aeusserung des Beyfalls sich etwann die Gelegenheit ergäbe, ihm gestattet seyn möge, denselben wohl als ein höchstschätzbares Merkmahl der Zufriedenheit, nicht aber als einen Befehl zur Wiederhohlung irgend eines Stückes anzusehen, weil sonst die genaue Verbindung der einzelnen Theile, aus deren ununterbrochenen Folge die Wirkung des Ganzen entspringen soll, nothwendig zerstöret, und dadurch das Vergnügen, dessen Erwartung ein vielleicht zu günstiger Ruf bey dem Publikum erwecket hat, merklich vermindert werden müßte.

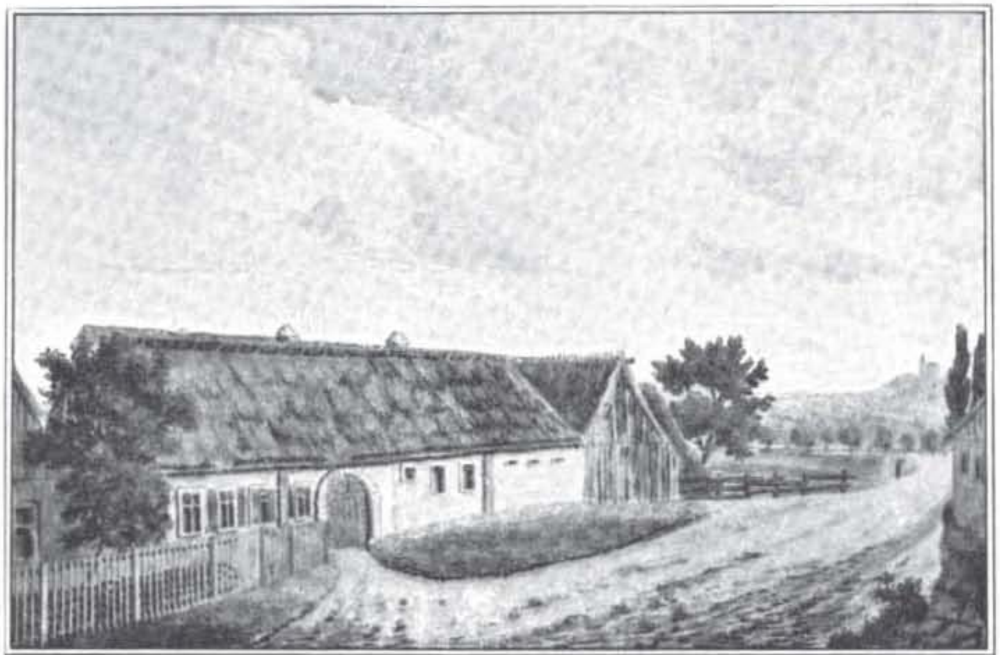
Der Anfang ist um 7 Uhr.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Die Worte werden bey der Kassa gratis ausgegeben.

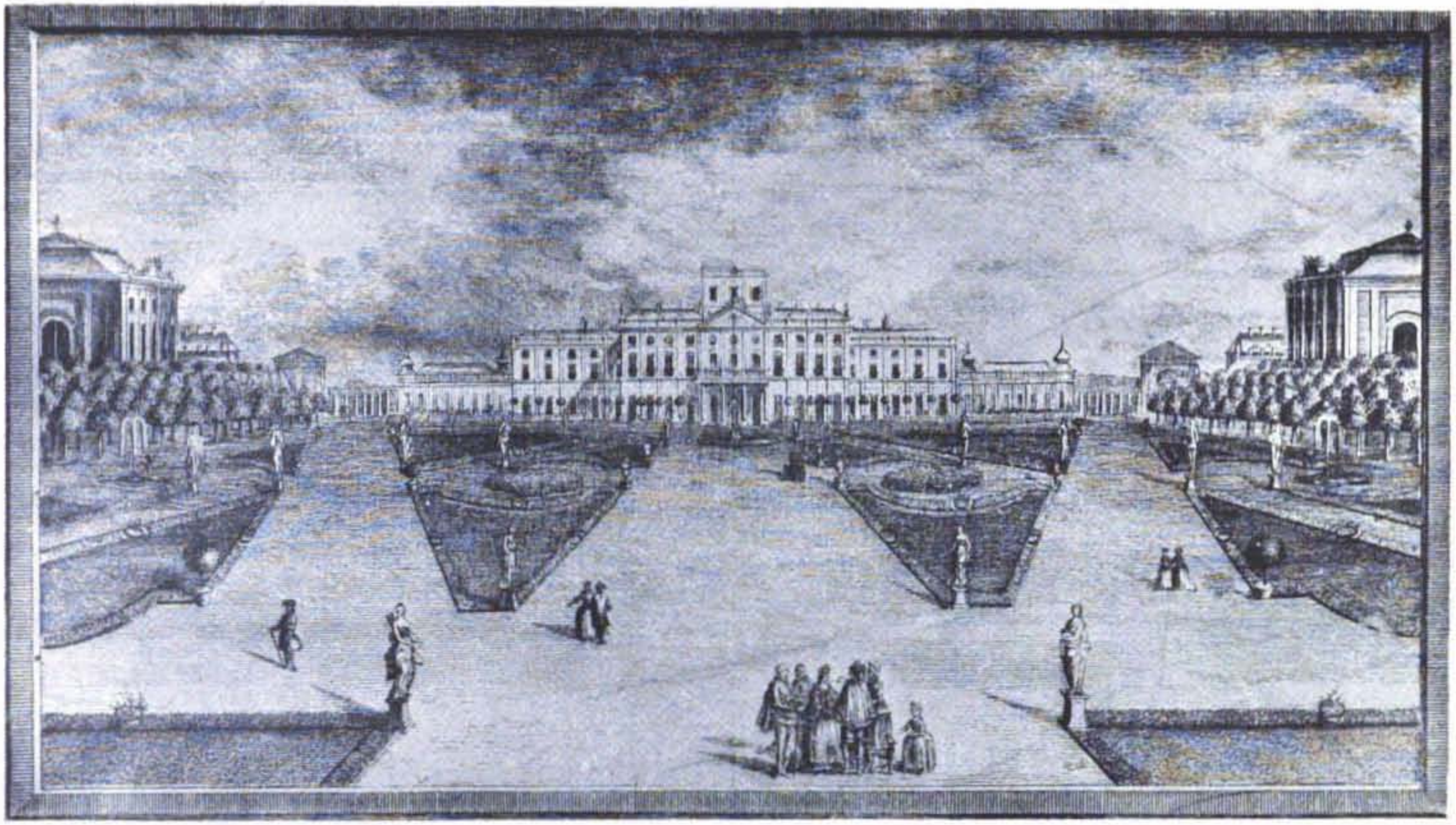
KONZERTZETTEL DER ERSTEN AUFFÜHRUNG DER „SCHÖPFUNG“ VON JOSEPH HAYDN

VIII. 16



JOSEPH HAYDNS GEBURTSHAUS IN ROHRAU

VIII. 16



GARTENANSICHT DES SCHLOSSES ESTERHÁZ
links das Opernhaus

VIII. 16

Wohlgebohrner

Besonders Hochzuverehrender Herr!

Die Partitur der Schöpfung wird erst zu Ende Decembris erscheinen, es wäre demnach für Ihnen noch Zeit genug, so Ihren Nahmen dem werthe Vorzudrucken gedruckten, wenn der Vorbericht nach dem Werck erschienen ist, welches in der folge verschiedenen Subscribenten so wie mir zu freud.

Da Sie mir die Ehre erweisen, und mein Unternehmen durch Ihren Vorschub unterstützen wollen, so werd ich so frey seyn, Ihnen die verlangte zahl der Exempl. einzusenden: der Subscriptionspreiß wird nach der Herausgabe um drey Gulden erhöht.

Sie sollen ein Exemplar zum gebrauch Ihrer wöchentl. Concerts, sobald dasselbe abgedruckt per postam erhalten, ich wollte wünschen, dass ich es selbst dirigiren könnt.

Da die Schöpfung hier in Wienn gestochen und abgedruckt wird, so war ich gezwungen die Haupt Commission dem Hr. Artaria zu übergeben.

Was aber den Clavier auszug betrifft, so kann ich denselben wegen zu vieler zeit Verlurst nicht selbst über mich nehmen. Dieses steht jederman frey.
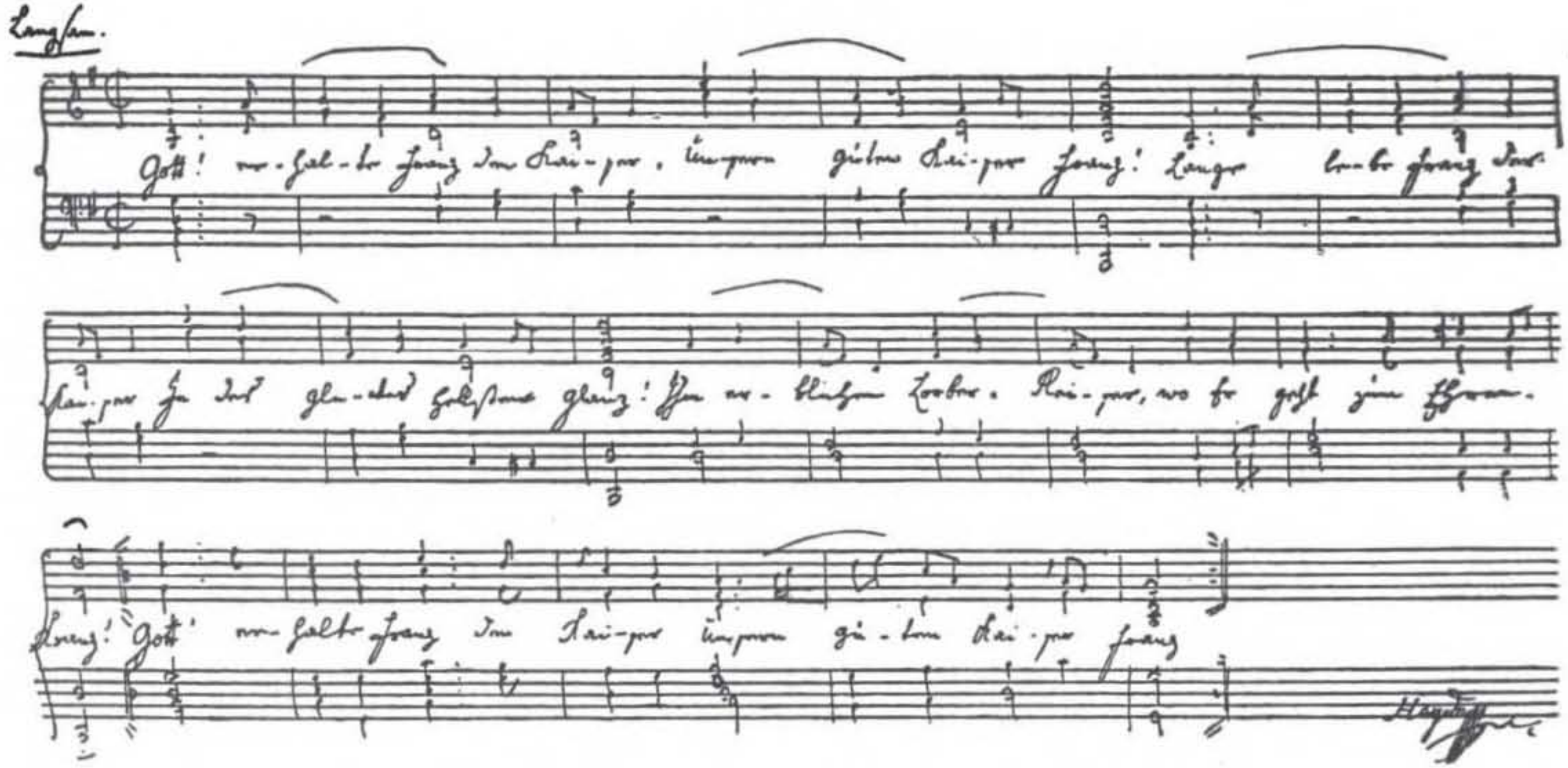
Übrigens dancke ich Ihnen herzlich für alle Ihre guten gesinnungen, und bin von jederzeit mit aller Hochachtung

Euer Wohlgebohrn.

Wienn den 12ten Nov. 799.

Dienstfertigster Diener
Joseph Haydn

EIN BRIEF JOSEPH HAYDNS AN BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG



AUTOGRAPH DER OESTERREICHISCHEN VOLKSHYMNE VON JOSEPH HAYDN

VIII. 16



Heinrich Schuhmann, Wien, phot.

VIII. 16

HAYDNS WOHNHAUS IN WIEN
in dem sich jetzt das Haydn-Museum befindet
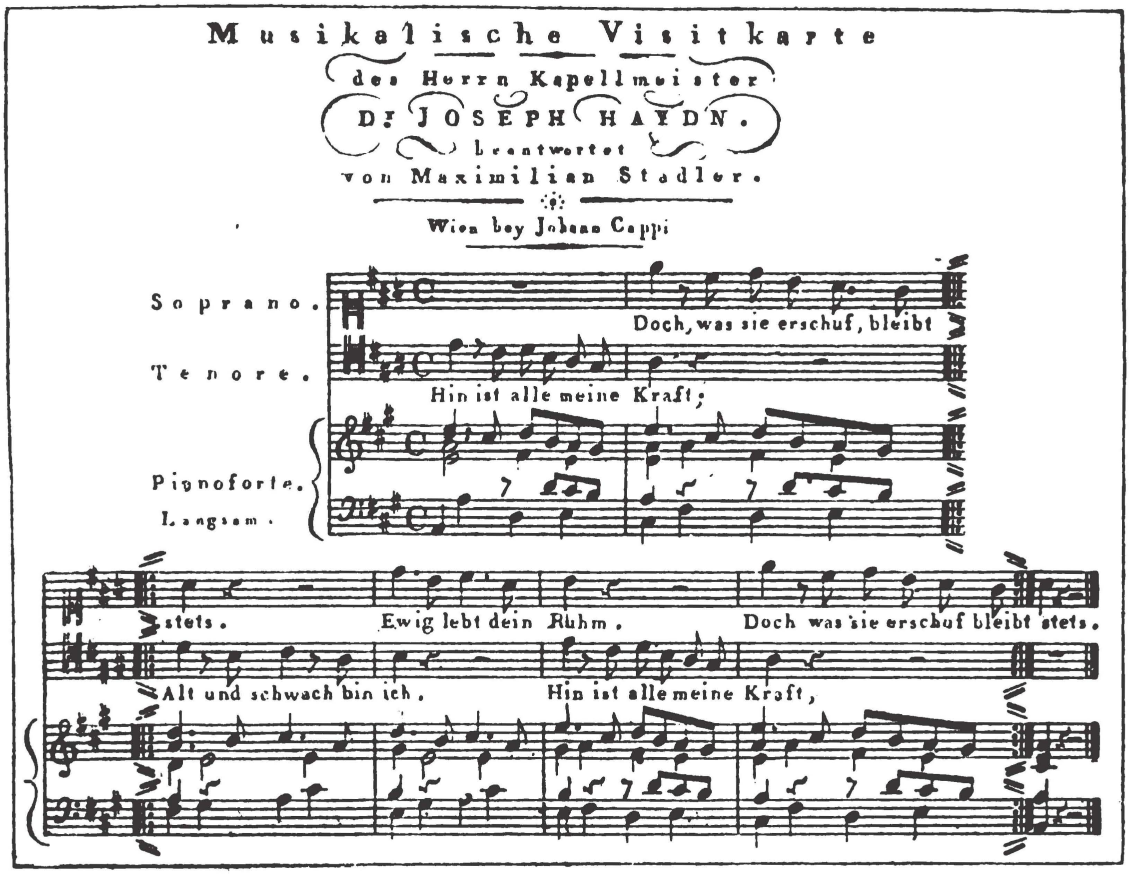


Heinrich Schuhmann, Wien, phot.

EIN ZIMMER AUS DEM HAYDN-MUSEUM IN WIEN
(das mutmaßliche Sterbezimmer des Meisters)



Heinrich Schuhmann, Wien, phot.

EIN ZIMMER AUS DEM HAYDN-MUSEUM IN WIEN



VIII. 16

HAYDNS MUSIKALISCHE VISITKARTE



HAYDNS GRABDENKMAL
IN DER BERGKIRCHE IN EISENSTADT



HAYDNS GRABSTEIN IN WIEN

KLEINES TRIO

für 2 Flöten und Violoncell

von

JOSEPH HAYDN

(1794)

Nach dem Autograph im Besitze der Königl. Bibliothek zu Berlin
veröffentlicht vom Bibliotheksdirektor Prof. Kopfermann

DIE MUSIK

VIII 16
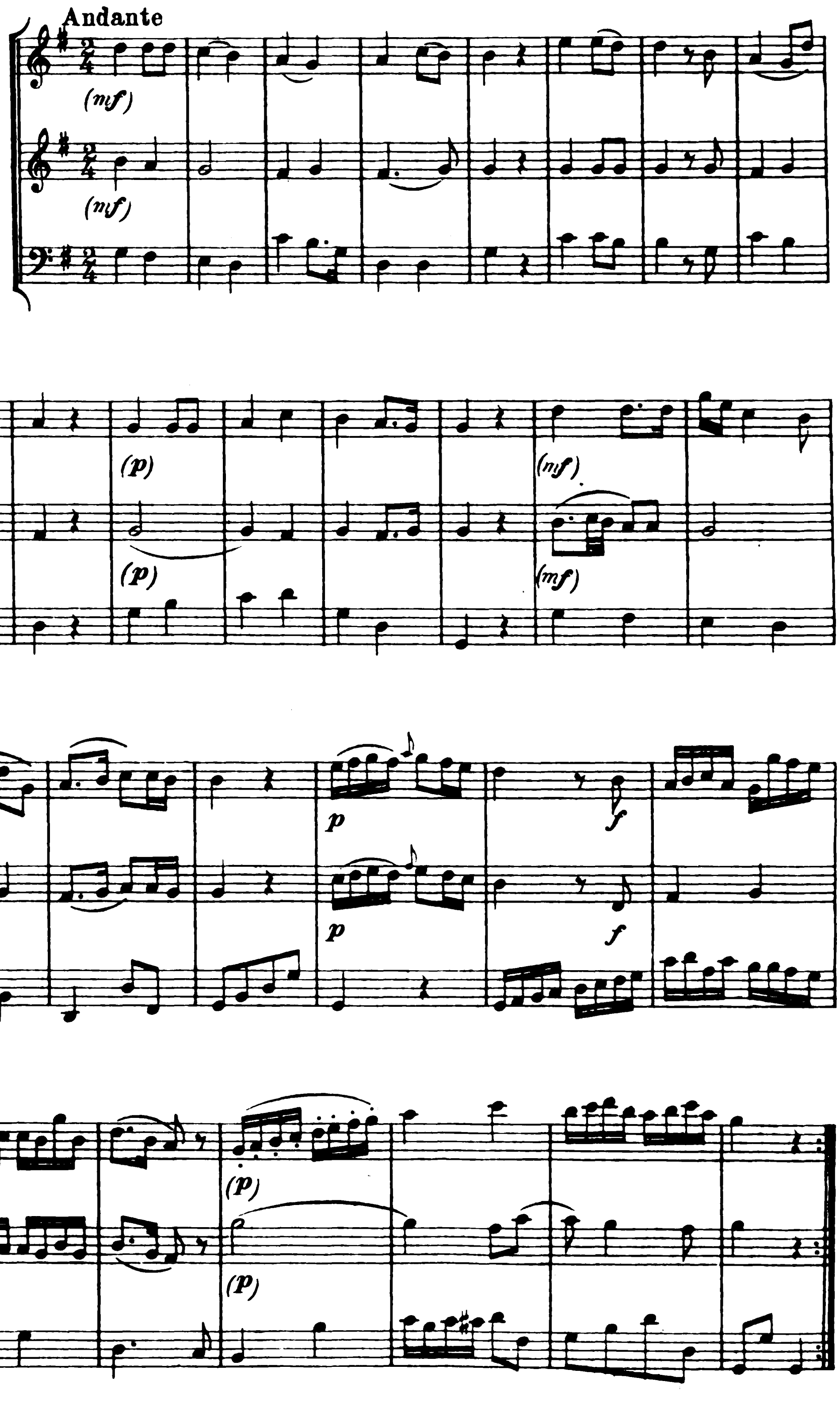
KLEINES TRIO FÜR 2 FLÖTEN UND VIOLONCELL
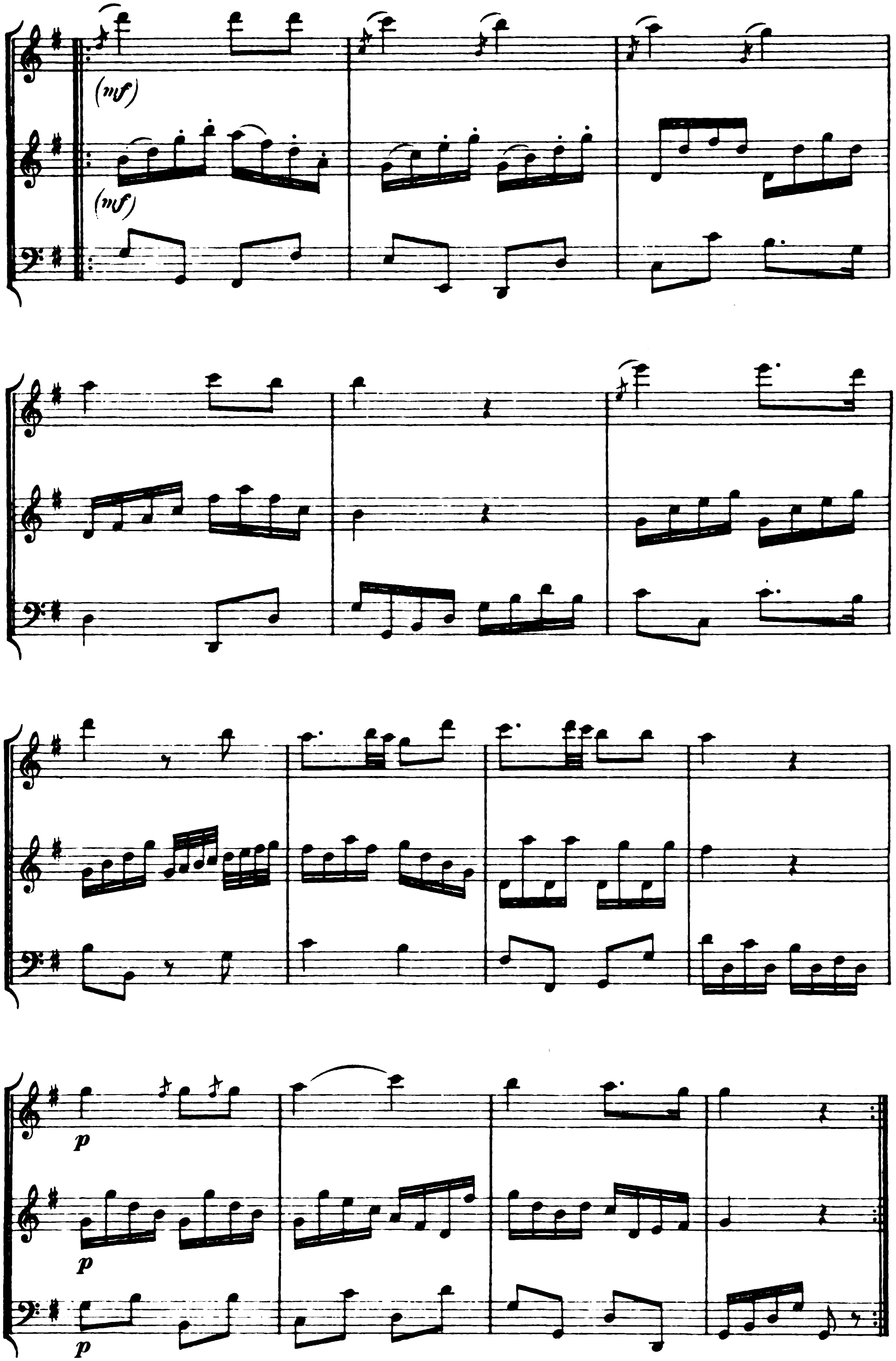
JOSEF HAYDN
1794
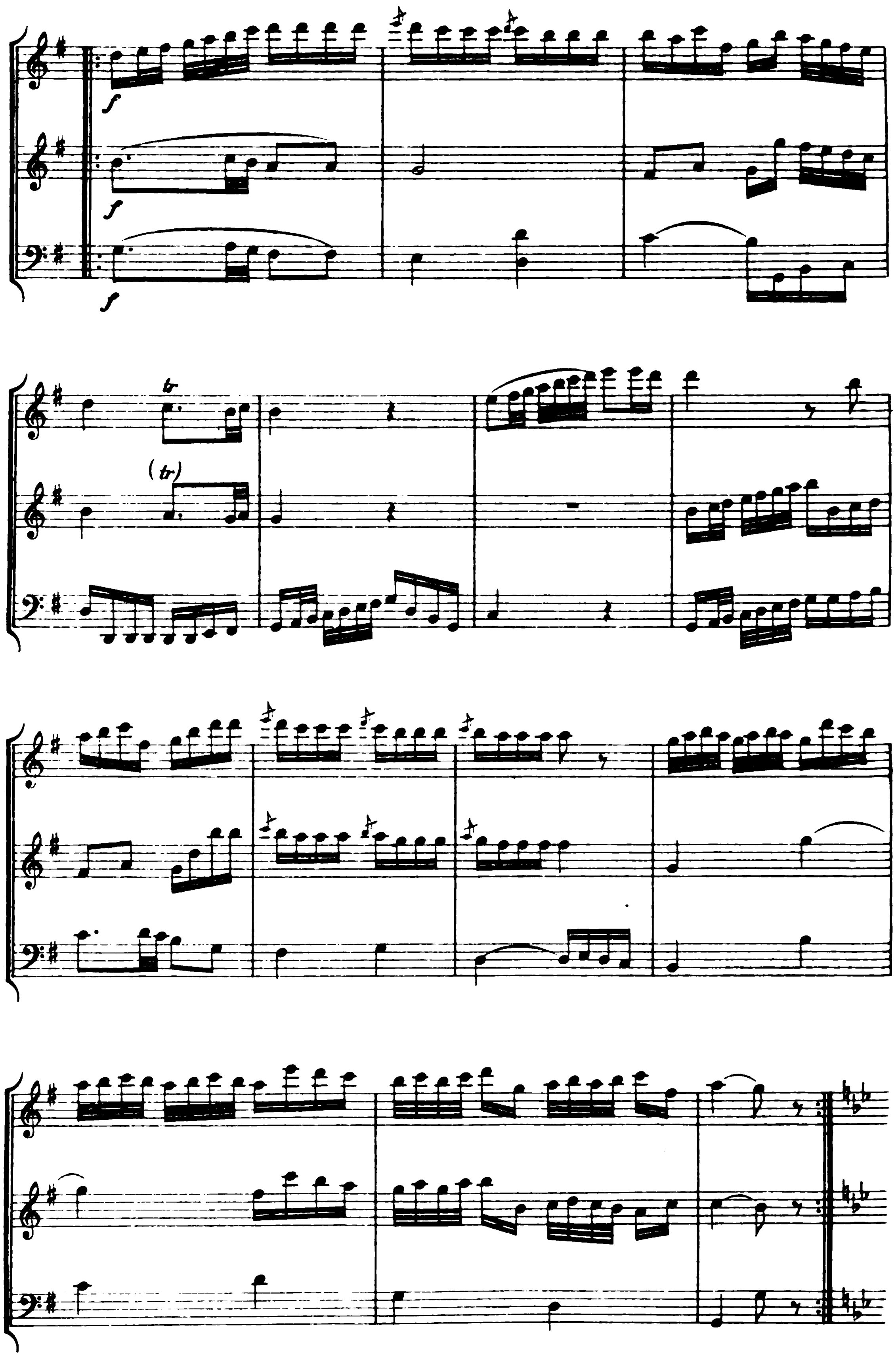
Flauto primo
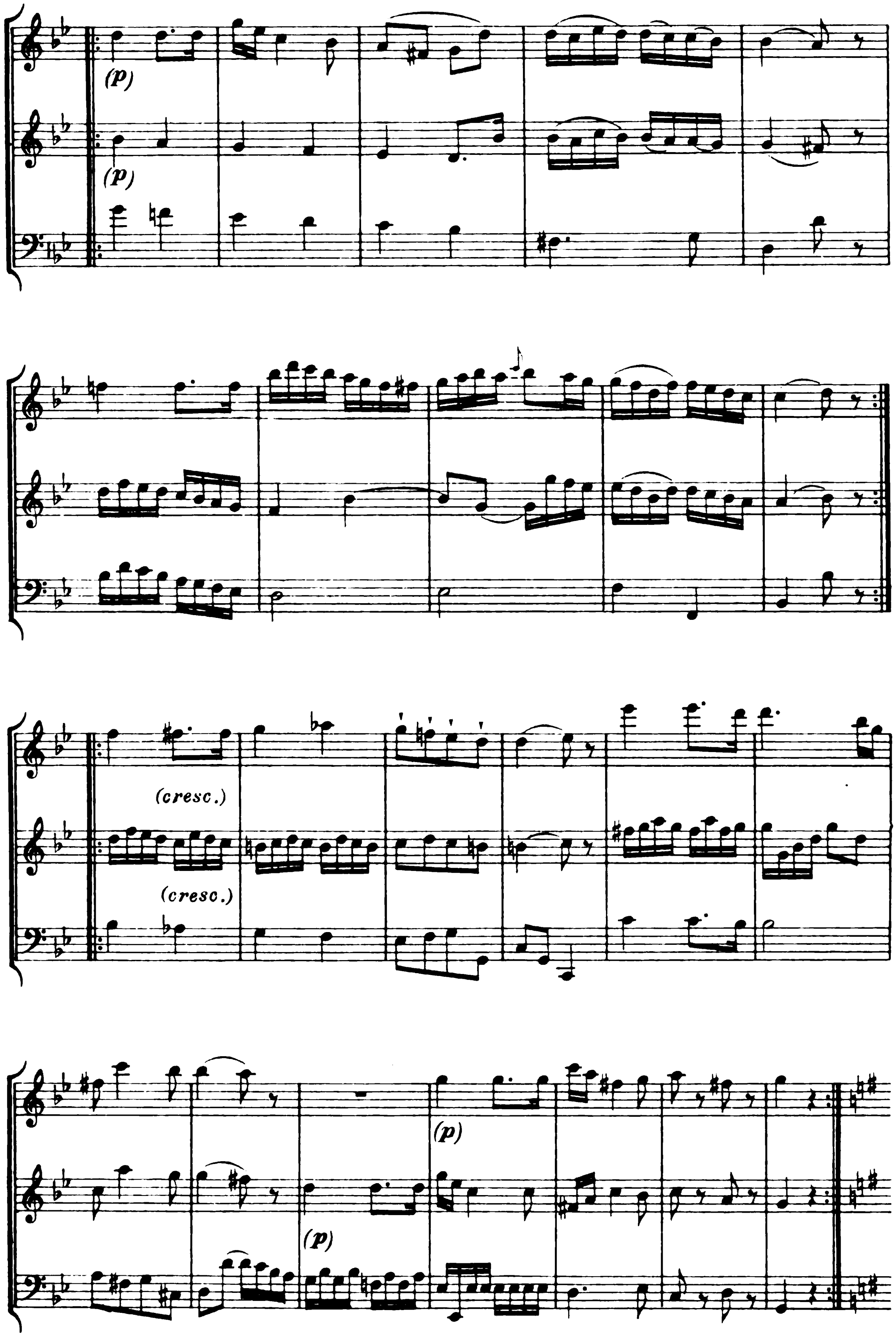
Flauto secondo
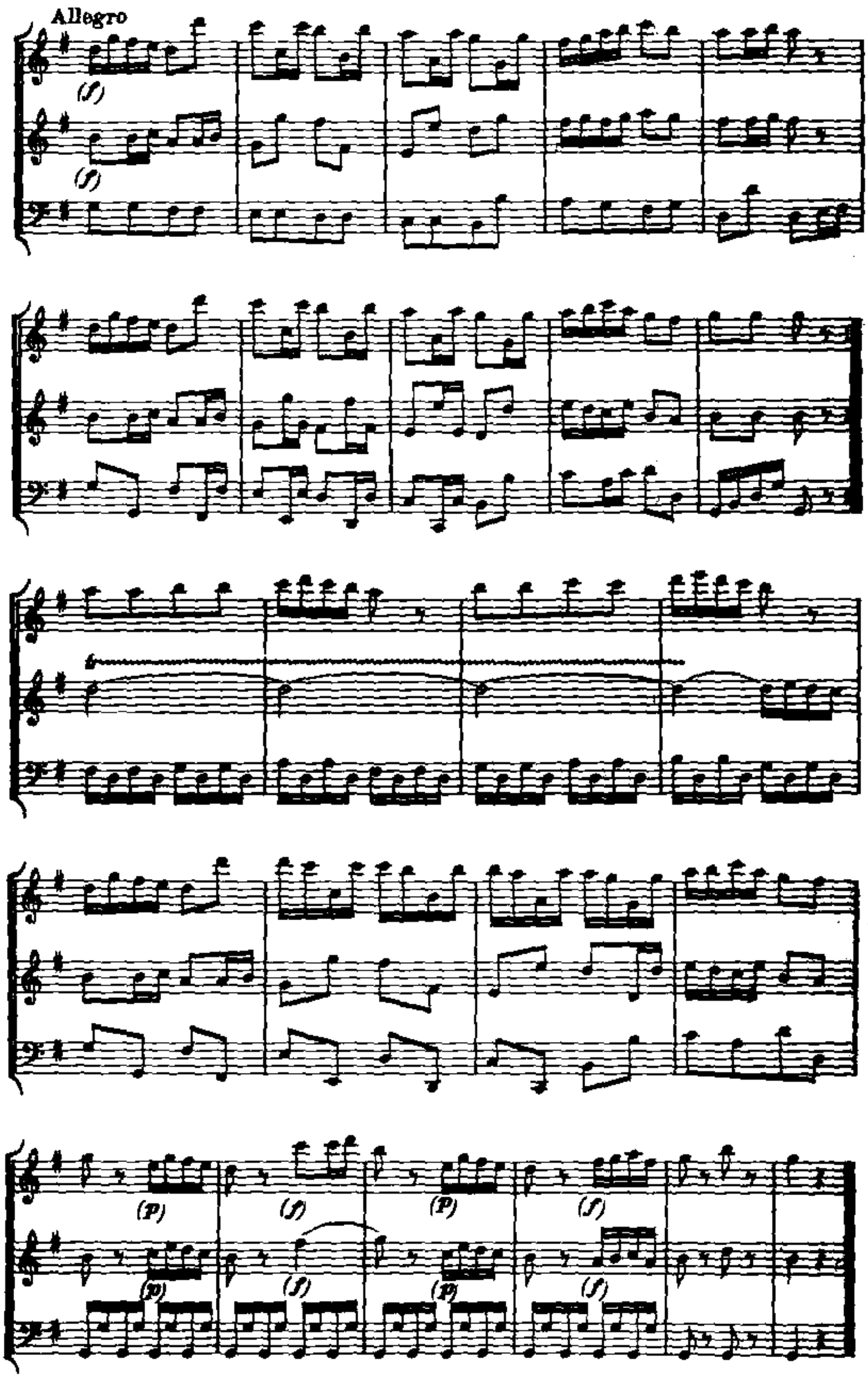
Violoncello




(mf)
(mf)
p
p
p




(p)
(p)
(cresc.)
(cresc.)
(p)
(p)



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

DIE MUSIK

8. TONKÜNSTLERFEST-HEFT

Wir machen häufig den Fehler, eine Richtung oder Partei oder Zeit lebhaft anzufeinden, weil wir zufällig nur ihre veräußerlichte Seite, ihre Verkümmerung oder die ihnen notwendig anhaftenden „Fehler ihrer Tugenden" zu sehen bekommen — vielleicht weil wir selbst an diesen vornehmlich teilgenommen haben. Dann wenden wir ihnen den Rücken und suchen eine entgegengesetzte Richtung; aber das bessere wäre, die starken, guten Seiten aufzusuchen oder an sich selber auszubilden. Freilich gehört ein kräftigerer Blick und besserer Wille dazu, das Werdende und Unvollkommene zu fördern, als es in seiner Unvollkommenheit zu durchschauen und zu verleugnen.

Friedrich Nietzsche

VIII. JAHR 1908/1909 HEFT 17

Erstes Juniheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

INHALT

Zum 45. Tonkünstler-Fest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Stuttgart

Richard Schaukal

Zur „Elektra"

Dr. Julius Kapp

Erinnerungen an Hans von Bülow von Laura Rappoldi-Kahrer
Mit unveröffentlichten Briefen Liszts und Bülows

Revue der Revueen

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

ZUM 45. TONKÜNSTLER-FEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN STUTTGART

Das **Programm** für das in den Tagen vom 2. bis 6. Juni in Stuttgart stattfindende **Tonkünstlerfest** lautet, mit Vorbehalt etwa noch nötig werdender Änderungen:

Mittwoch, 2. Juni.

Nachmittags 3½ Uhr Einladung Seiner Majestät des Königs von Württemberg für die Mitglieder des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zu einem Imbiß auf das Königliche Schloß Wilhelma. (Anzug Gehrock.)

Abends 7 Uhr im Königlichen Interimtheater: **Erste Opernvorstellung. Pierre Maurice**: „Misé Brun" (lyrisches Drama in einem Prolog und drei Aufzügen).

Donnerstag, 3. Juni.

Vormittags 11 Uhr im Konzertsaal der Liederhalle: **Erstes Kammermusikkonzert.**

Knud Harder: Streichquartett, op. 4.
Othmar Schoeck: Lieder.
Hans Pfitzner: Klavierquintett, op. 23.

Abends 7 Uhr im Königlichen Interimtheater: **Zweite Opernvorstellung. Adolf Vogl**: „Maja" (dramatische Dichtung mit Musik in zwei Aufzügen).

Freitag, 4. Juni.

Vormittags 11 Uhr im Konzertsaal der Liederhalle: **Zweites Kammermusikkonzert.**

Joseph Haas: Sonate für Violine und Pianoforte, op. 21.
Conrad Ansorge: Lieder.
Robert Wiemann: Duette für Sopran, Alt, Violine und Pianoforte, op. 36.
Volkmar Andreae: Lieder.
Kurt v. Wolff: Lieder und Gesänge.
Waldemar v. Baußnern: Sonata eroica für Pianoforte.

Nachmittags 3 Uhr im Konzertsaal der Liederhalle: Hauptversammlung.

Abends 6 Uhr im Konzertsaal der Liederhalle: Hauptprobe für das Orchesterkonzert.

Samstag, 5. Juni.

Vormittags 11 Uhr im Konzertsaal der Liederhalle: Vortrag von E. Jaques-Dalcroze.

Abends 6 Uhr im Konzertsaal der Liederhalle: Orchesterkonzert.

Paul Scheinpflug: Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare, op. 15.

Rudolf Siegel: „Apostatenmarsch" für Männerchor und Orchester, op. 2.

Otto Naumann: „Bismarck", ein Hymnus für Männerchor und Orchester, op. 9.

Ernst Boehe: Symphonischer Epilog zu einer Tragödie, op. 11.

Felix Gotthelf: Schlußszene des Mysteriums „Mahadeva" für Sopransolo, Frauenchor und Orchester.

Fritz Volbach: Symphonie h-moll, op. 33.

Franz Liszt: „An die Künstler" für Solo-Doppelquartett, Männerchor und Orchester.

Nach dem Orchesterkonzert Begrüßungsabend im Festsaal des Rathauses, für die Mitglieder des Allgemeinen Deutschen Musikvereins veranstaltet durch die Stadtverwaltung Stuttgart.

Sonntag, 6. Juni.

Vormittags (bei jeder Witterung) Ausflug mit Sonderzug nach Marbach (Besuch des Schillermuseums).

Abends 7 Uhr im Königlichen Interimtheater: Dritte Opernvorstellung. Walter Braunfels: „Prinzessin Brambilla" (heitere Oper in zwei Aufzügen).

MISÉ BRUN

Lyrisches Drama in 4 Akten nach dem gleichnamigen Roman von Ch. Reybaud

Text und Musik von Pierre Maurice
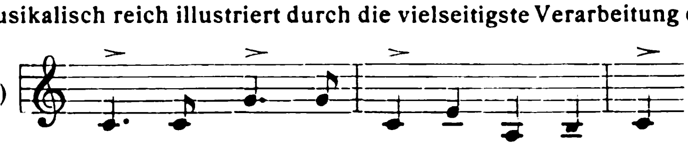
Deutsch von Heinrich K. Schmidt

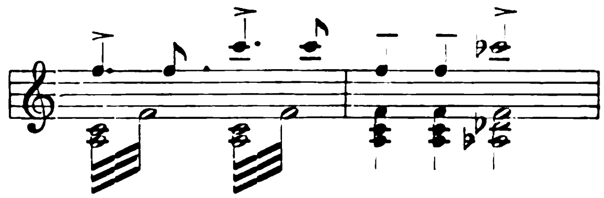
Der Kampf einer jäh hereinbrechenden starken Liebe gegen den Zwang einer liebeleeren Ehe und des religiösen Gewissens bildet die dramatische Grundlage des Werkes. Misé Brun („Misé" ist der provenzalische Dialektausdruck für „Madame"), Frau Rose, leidet in der öden Gefangenschaft, die der ungeliebte Mann, der versimpelte Geizhals, der von allem Volk verhöhnte „dicke Knopf" über sein schönes, junges Weib verhängt. Nur ganz selten, wenn etwas Besonderes auf der Straße zu schauen

ist, und auf dem Kirchgang erlaubt er ihr, sich zu zeigen, und ihre Schönheit lockt dann kecke Verehrer an. So auch bei dem tollen Maskengetümmel am Vorabend des Fronleichnamsfestes. Der frivole Marquis de Nieuselle belästigt die still Zuschauende mit seinen Liebeswerbungen. Da tritt der Unbekannte hervor, der schon einmal, mit dem Degen in der Hand, eine Entführung der schönen Frau durch den frechen Wüstling verhinderte, und beschützt die heimlich geliebte ritterlich. Der Lärm des Volksfestes verstummt. In stiller Nacht schlägt der Funken der Liebe, der die Herzen der beiden entzündet hat, zu heller Flamme empor, und von den Lippen der in Gewissensangst vor sündiger Liebe erzitternden Frau ringt sich der Sehnsuchtsschrei: „Ach! dürft' ich leben, leben seiner Liebe!“

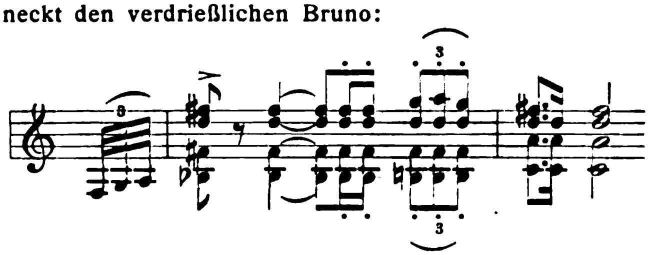
Ein neues Zusammentreffen auf dem Kirchgang, das durch die hilfsbereite Dienerin Madeloun zu gegenseitig klärender Aussprache gefördert wird, endet mit einer glühenden Liebesbeteuerung des ritterlichen Beschützers und mit der Übergabe des Gebetbuches, ihres „einzigen Freundes“, als Pfand ihrer Liebe und als Erinnerungszeichen an das zitternde Herz eines schwachen Weibes. Zurückgekehrt in die Öde ihres Hauses, in dem die stumpfe Geldgier des Mannes und die keifende Strenge seiner Schwester Marianne herrschen, erfährt Rose durch Madeloun, daß der Geliebte, Galtières, ein wegen eines schweren Verbrechens Geächteter und Verfolgter ist, der mit seinem Erscheinen in der Stadt sein Leben aufs Spiel setzt. Da flammt ihre Liebe wieder hell empor. Die mahnende Stimme des Pater Theotist weckt das religiöse Gewissen. In heißem Gebet erfleht sie Befreiung von der Versuchung zu sündiger Liebe. Noch einmal aber soll ihre Kraft auf eine härteste Probe gestellt werden. Mit heuchlerischen Worten hat der Marquis Nieuselle den Brun zu einer Reise nach dem Jahrmarkt in Grasse beredet, auf der ihn natürlich die ängstlich gehütete Rose begleiten wird. In den Bergen wird in einem einsamen Gasthaus Einkehr gehalten, und hier will der Marquis seinen Plan der Entführung zur Ausführung bringen. Durch eine kleine Dienerin, die Rose durch ihre Schönheit und Güte ganz für sich gewinnt, wird ihr der Plan verraten, und wieder tritt der Geliebte zu ihrem Schutze ein. Jetzt scheint die Liebe alle Schranken niedergerissen zu haben. Zu einem Leben voll Freiheit und Licht im fernen Lande will sie ihm folgen. Die Ewigkeit seiner Liebe beschwört er bei dem Pfand, dem Gebetbuch. Bei dessen Anblick erwacht sie aus dem Liebesrausch, das religiöse Gewissen siegt. In bitterer Entsagung flieht sie Glück und Liebe. Seine verbrecherische Absicht auszuführen, erscheint Nieuselle und fällt von der Hand Galtières', der von herbeieilenden Knechten gefesselt und als der berüchtigte Räuber Gaspard de Besse erkannt und dem Gericht überliefert wird. Krank zum Sterben in die Heimat zurückgekehrt, hört Misé Brun, daß der gefürchtete Räuber zum Tode geführt wird. In banger Ahnung rafft sie sich auf, den Verurteilten auf seinem Todesgang zu sehen, erkennt den Geliebten, und mit einem verzweifelten Aufschrei bricht sie vor ihm zusammen. Der Kampf, der in Misé Brun zwischen freier, einzig beglückender Liebe und der sakramentalen Pflicht der Ehe entbrannt ist, endet mit Entsagung und Untergang.

Mit farbigem Stimmungsglanz übergießt die Musik dieses lebensvolle Seelengemälde. Das tolle Maskentreiben des ersten Aktes, mit seinen phantastischen Aufzügen ist musikalisch reich illustriert durch die vielseitigste Verarbeitung der Themen:
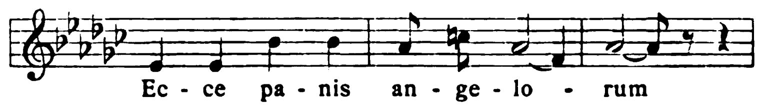
1) 

2) 

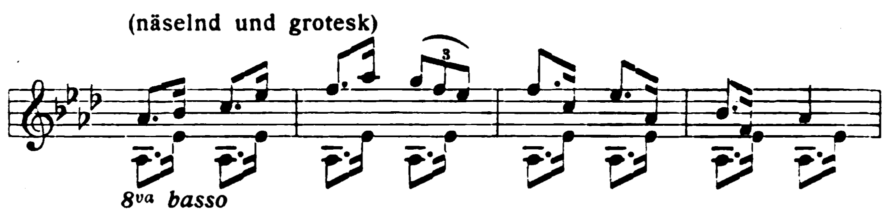
Ein Maskenchor neckt den verdrießlichen Bruno:

3) 

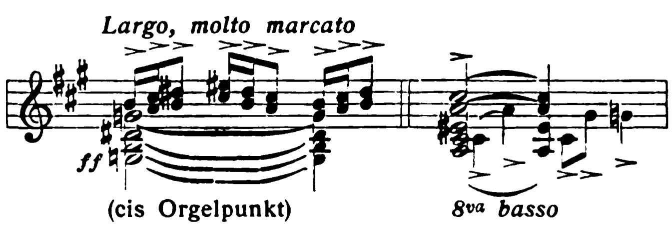
Eine eigenartig harmonisierte Melodie eines provenzalischen Volksliedes wechselt mit dem psalmodierenden Gesang der dem Maskenzug voranschreitenden Priester:

4) 

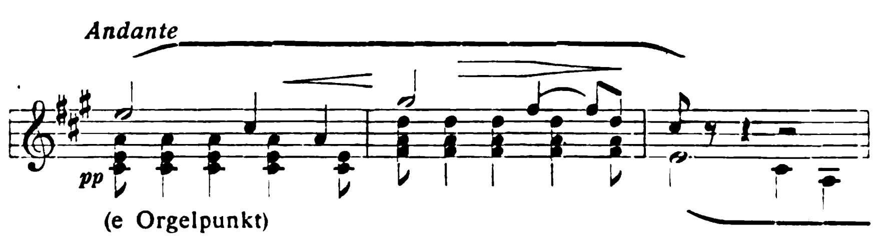
Im bunten Wechsel des Maskenzuges erscheinen der Teufel:

5) 
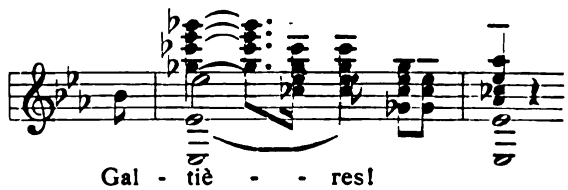
Parze und Tod:

6) 
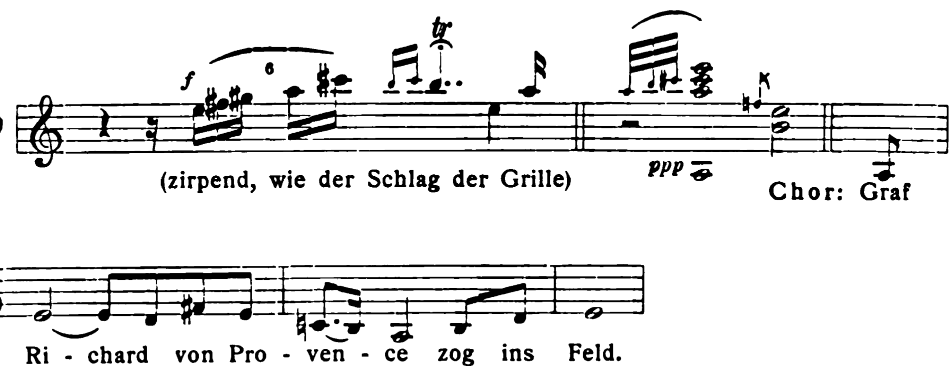
Nach einer Verflechtung dieser Themen verstummt das laute Volkstreiben, und mit vollem Klang strömt die Liebessehnsucht der Misé Brun durch die stille Nacht:

7) 

Der zweite Akt setzt mit Glockengeläute und Chorgesang in der Kirche ein. In der nachfolgenden Szene, einem zarten Liebesgeständnis zwischen Misé Brun und Galtières, findet das vorstehende Thema eine reiche klangliche Ausgestaltung. Die scharfen Rhythmen des Thema 3 mischen sich hinein und leiten die Verwandlung ein. Eine charakteristische Streitszene zwischen Brun und Marianne in dem Laden des Goldschmieds enthüllt das ganze häusliche Elend, in dem Frau Rose verkümmern muß. Ein zierliches Frauenterzett und eine lustige Neckszene schüren die Eifersucht des Brun und lassen seine ganze Feigheit erkennen. In dieser Verblödung durch Angst und Sorgen vermag ihn Nieuselle leicht zu der Reise zu bestimmen, auf der die Entführung von Frau Rose gelingen soll. Von der geschwätzigen Madeloun erfährt Misé Brun, daß der Geliebte, Galtières, ihr mit Gefahr für sein Leben genaht ist, und ihre Liebe flammt in einem weitgeschwungenen Gesang, dessen thematischer Grundgedanke folgendes Motiv ist, wieder empor:

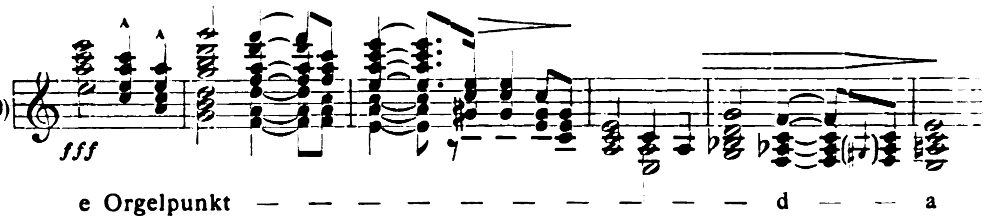
8) 

Ein pastoral gefärbter Chorsatz, mit Hirtenrufen und dem Zirpen der Grille gemischt, leitet den dritten Akt ein. Die eigenartige, hypodorisch angelegte Melodie des provenzalischen Gesanges zieht sich stimmungskräftig durch den ganzen Akt:

9) 

Die Hauptthemen der vorangegangenen Akte treten in immer neuer Gestaltung hinzu und finden in der leidenschaftlichen Liebesszene zwischen Misé Brun und Galtières ihre Höhepunkte. Erinnerungen an selige Träume der Liebe und an den verlorenen Geliebten kommen in der folgenden Musik zum Ausdruck. Die Themen erscheinen in trüber, das Leiden der Kranken andeutender, harmonischer Beleuchtung und Umwandlung. Fieberhaft gesteigert erscheint wieder das erste Thema aus dem ersten Akt und leitet über in den düsteren Gesang der Priester, die den Verurteilten zum Tode geleiten. Mit einem wilden Schrei stürzt Misé Brun vor ihm zusammen, und im Orchester erklingt im Fortissimo eine Verbindung des Sehnsuchtsmotivs der Frau Rose mit dem des Galtières:

Largo (molto appassionato)

10)


Oskar Schröter
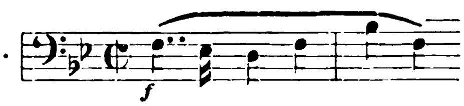
STREICHQUARTETT
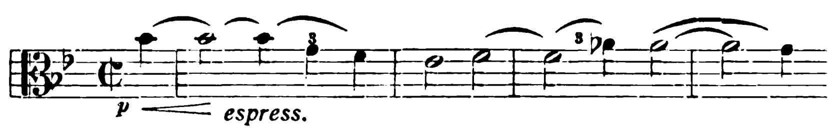
in B-dur, op. 4

von Knud Harder

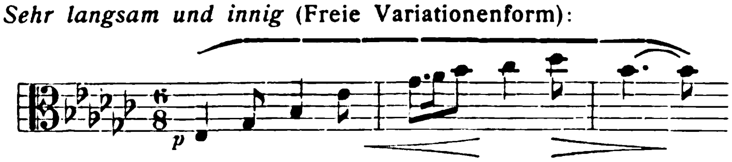
Das Werk soll nur Musik und nichts anderes sein, bedarf daher keiner unmusikalischen Erläuterungen. Die einzelnen Sätze sind auf folgenden Grundgedanken aufgebaut:

I. *Allegro moderato* (𝅗𝅥 = 80) (Erweiterte Sonatenform):

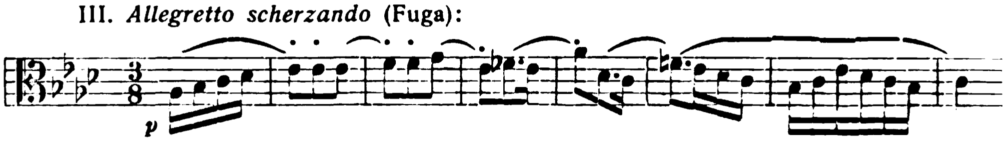
1.


2.
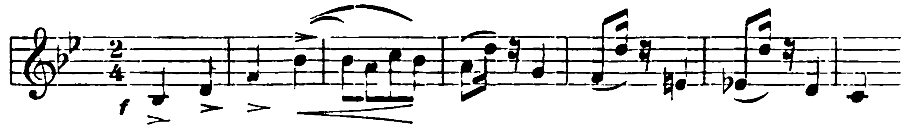

II. *Sehr langsam und innig* (Freie Variationenform):



III. *Allegretto scherzando* (Fuga):



IV. *Sostenuto, ma vigoroso* (kurze Einleitung) und *Vivace* (Rondo), 3taktig:



Knud Harder

QUINTETT
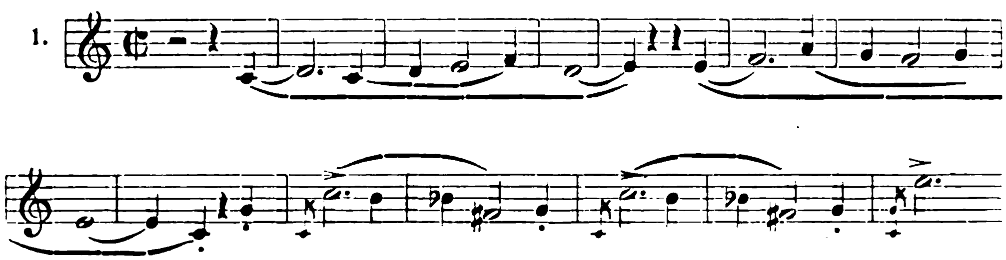
für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell, op. 23

von Hans Pfitzner

Eine allgemeine Charakterisierung dieses Klavierquintetts habe ich im 29. Bande der „Musik" (8. Jahrgang, 6. Heft, S. 374) versucht. Eine genaue Analyse des auch in harmonischer und rhythmischer Hinsicht eigenartigen Werks hier zu geben, verbietet der Raum; es können nur die Hauptthemen mitgeteilt werden. Die geniale Art, mit der Pfitzner sie verarbeitet und gruppiert hat, ohne im wesentlichen von dem architektonischen Aufbau der Klassiker abzuweichen, wird jedem Hörer ohne weiteres einleuchten.

Erster Satz. *Allegro, ma non troppo.*
Auf dem vom Violoncell in Achteln gebrachten tiefen c setzt gleich das Hauptthema in Violine II und Bratsche in Sexten ein:
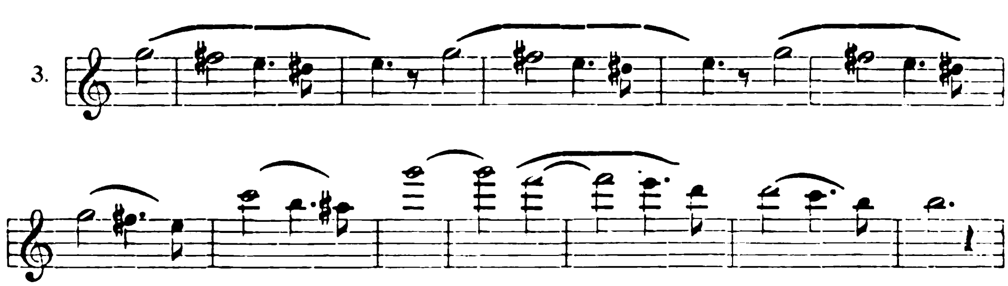
1.



2.
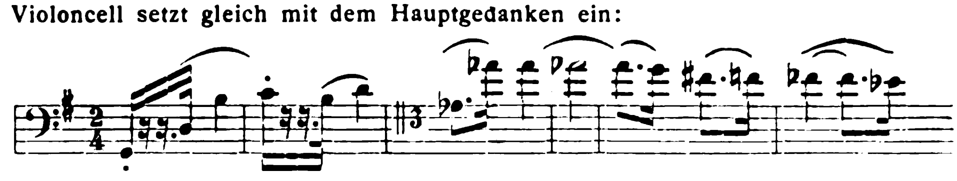


3.
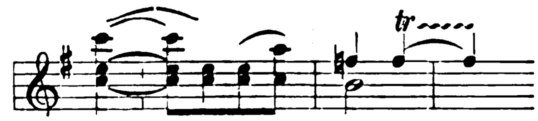


Zweiter Satz. *Intermezzo.* Mit ruhiger Grazie (rondoartig).
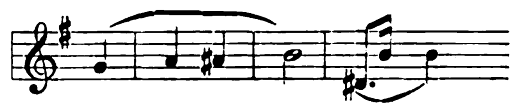
Das Violoncell setzt gleich mit dem Hauptgedanken ein:

1.
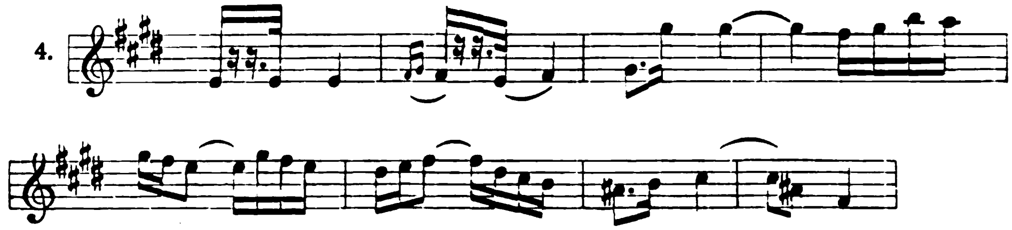


Gewissermaßen als Antwort erscheint zunächst:

2. 
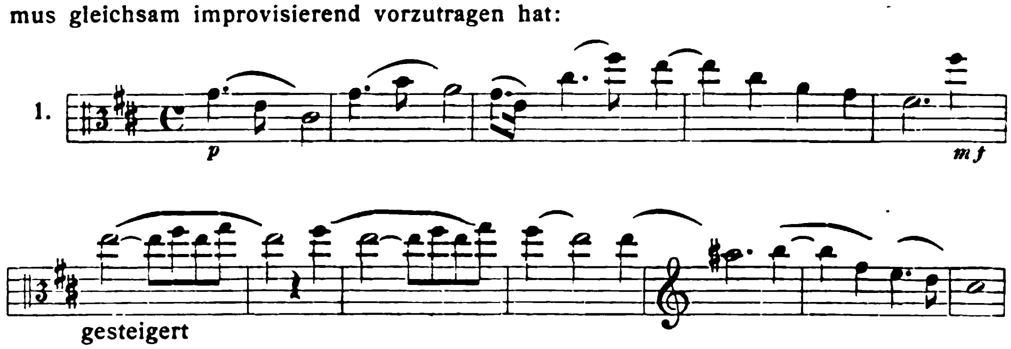
und später: 3. 

Im weiteren Verlauf erscheint 1 verändert in:

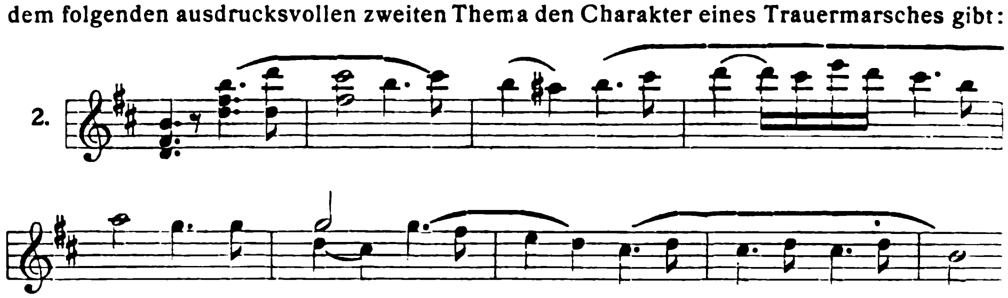
4. 

Dritter Satz. *Adagio.*

Dieser einer freien Phantasie sich nähernde Satz beginnt mit einer Kantilene, die der Bratschist äußerst ruhig, mit tiefer Empfindung, aber bei aller Genauigkeit im Rhythmus gleichsam improvisierend vorzutragen hat:

1. 

In dem sich daran anschließenden, den Streichinstrumenten zuerteilten Übergange meldet sich bereits die mit Springbogen auszuführende Triolen-Begleitungsfigur, die dem folgenden ausdrucksvollen zweiten Thema den Charakter eines Trauermarsches gibt:
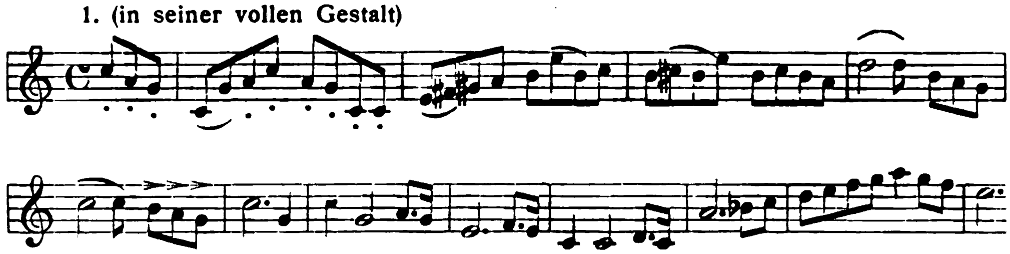
2. 

Erinnerungen an diesen Trauermarsch und den an das erste Thema sich anschließenden Übergang leiten gleich über nach dem
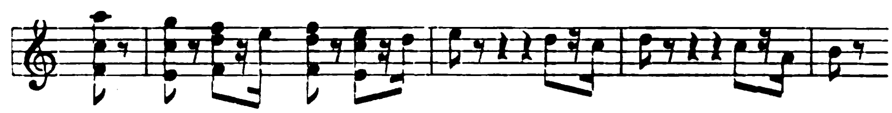
Vierten Satz, gemächlich bewegt, dem verhältnismäßig sehr knapp und kurz gehaltenen, mit feinem Figurenwerk geschmückten Finale.

Seine Hauptgedanken sind:
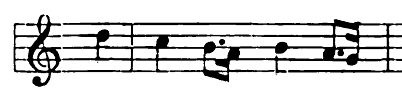
1. (in seiner vollen Gestalt)



2a



2b



3.



Wilhelm Altmann

MAJA

Dramatische Dichtung mit Musik in zwei Aufzügen
von Adolf Vogl

Einführung in das Wesentliche der Maja-Tragödie

Außerhalb aller Räume und aller Zeiten und unberührt von den Gesetzen des Werdens und Vergehens ruht in sich selbst in unveränderlicher Selbstgenugsamkeit das Brahman. Sein Wesen ist Wille, nur Wille, sonst nichts darüber hinaus. Das von ihm Gewollte aber: im Verstande wird es zur Vorstellung, in Menschenhirnen hat es seine Wohnstätte, überall ist es vorhanden, wo ein weitgeöffnetes Auge voll Verwunderung an die Gestirne sich heftet oder ein Ohr dem geheimnisvollen Pochen des Herzens lauscht oder wo Gedanken zu logischem Bauwerk sich fügen, dort überall ist es da, unleugbar, diese ganze gewaltige reale Welt der Objekte. Sie ist Bewegung, Veränderung. Hier herrschen Geburt, Alter, Krankheit und Tod. Hier hat nichts Bestand. Was entsteht, muß auch wieder vergehen. Aber das Brahman, der schöpferische Wille, wird davon nicht berührt. Wenn dem Auge auch keine Flamme sichtbar ist, so ist dennoch das Brahman da, in dem die Glut wohnt. Schweigen und ruhen die Lüfte, so wird dennoch der Sturmwind sein, weil das Brahman Alles ist und kein Ende hat. Und nicht vermöchte Agni, der Gott des Feuers, den Strohhalm zu verzehren, nicht Vayu, der Gott des Windes, diesen mit sich fortzureißen, wären die Kräfte dieser Götter nicht der Wille, das Brahman. Was also in allem Vergäng-

lichen unvergänglich ist, ist allemal das Brahman, ist allemal Wille, nichts mehr und nichts weniger, der Wille zum Dasein, zum Leben.
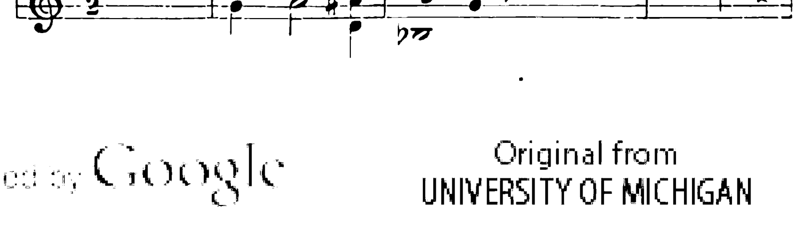
Die verwunderliche Tatsache, daß die Handlungen jedes einzelnen Menschen mit Notwendigkeit nach Maßgabe seines Charakters erfolgen, ist wie jede Erscheinung im wesentlichen auch wieder nur vom Brahman ausgehend zu erklären. Nun macht uns die Tragödie mit einem jungen Mann bekannt aus edlem indischen Geschlechte. Die Liebe hatte mit verzehrender Sehnsucht sein Herz ergriffen. Aber nicht gab er mit blindem Ungestüm dem verlockenden Zauber nach. Sein zu ernster Betrachtung der Dinge hinneigender Charakter nötigte ihn zur Verwunderung über die elementare Größe seiner Leidenschaft. Er fühlte in ihr mit „ahnungsvollem Schmerz" das Brahman und zugleich ein von diesem Verschiedenes, erkannte aber noch nicht den wesentlichen Zusammenhang. Erst als ihm das Studium des Veda, zu dem er sich hingezogen fühlte, die gesuchten Ausblicke auf das „Höchst-und-Tiefste" erschlossen hatte, da erst lag das Geheimnis der Minne, die sein Innerstes durchwühlte, entschleiert vor ihm. Wohl gewahrte er auch in ihr den nie versiegenden Quell des Willens zum Leben, die unerschöpfliche Kraft des Brahman, aber jetzt erkannte er zugleich auch, daß das aus dieser Kraft zu Schaffende, das mit solcher Leidenschaft Gewollte nichts anderes sein könne, als gerade diese reale Welt, ihr Fortbestehen in einer neuen körperlichen Erscheinung, die gleich allen andern der Krankheit, dem Alter, dem Tode verfallen müßte.

Für den Brahmanweisen, der im Besitze des wahren Wissens (vidya) ist, der die universelle Erkenntnis (samyagdarçanam) sein eigen nennt, bedeutet diese Welt aber nichts mehr als nur ein Blendwerk (maya), ähnlich den Traumgestalten, die wohl wahr sind solange man träumt, aber nicht mehr nach dem Erwachen. Deshalb darf für ihn keine solche Welt existieren, deshalb flieht er, ganz dem Brahman zugewendet, ihre trügenden Erscheinungen und zugleich mit diesen auch die Lust der Liebe, verrät mit keinem Wort, keinem Blick der geliebten Frau, deren Herz auch ihm entgegenschlägt, die Stürme seiner Brust und sieht in ihr nur das, was ihr Name Maja besagt: das ihn bestrickende, mit seinen Schleiern täuschende Blendwerk (maya).

Maja aber kennt als Weib nur ein Glück auf Erden: „zu lieben und geliebt zu werden". Der geliebte Mann hatte sie stumm verschmäht. Einem ungeliebten, nach ihrer Schönheit lüsternen Greise mußte sie ins Brautgemach folgen. Aber nicht lange währte diese widernatürliche Ehe. Der Gatte starb. Die junge Frau aber wird vom geliebten Manne, dem jugendlichen Brahmanen, zum Scheiterhaufen geleitet.
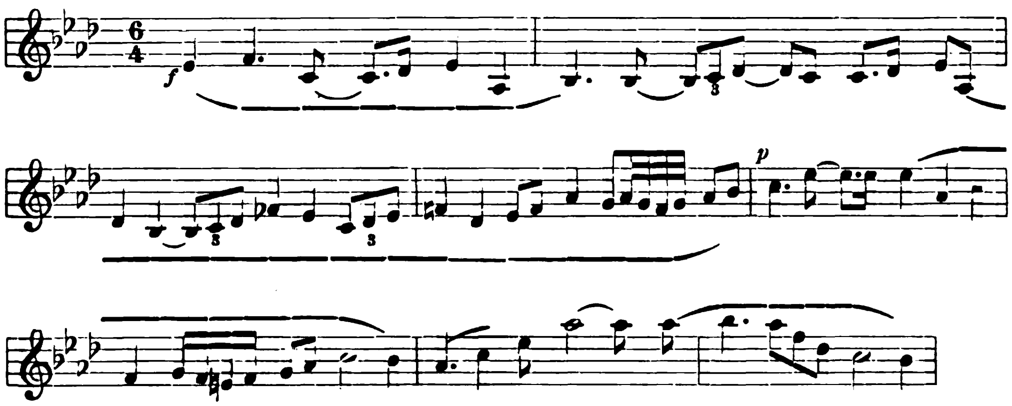
„Dem Herrlichsten, was auch der Geist empfangen,
Drängt immer fremd und fremder Stoff sich an."

Wo höchstes Wissen und Schauen nicht bei sich in Selbstgenugsamkeit verweilen kann, sondern auf die weitesten Kreise einen Einfluß geltend machen will, da beginnt die Verknöcherung, der Kult, der Aberglaube mit allen seinen Erscheinungen. Das Wesen des Brahman verwischt sich. Maja vermutet in ihrem grausamen Geschick eine bewußte Absichtlichkeit. Wie der Brahmane, selber bis ins Innerste erschüttert, sie an ihre Pflicht mahnt, den Scheiterhaufen zu besteigen, da wütet sie gegen ihn und seine vermeintliche Grausamkeit, wütet zuletzt gegen das höchste Prinzip, in dem sie nur eine ihr feindliche Gottheit erblicken kann, von der sie sich, wenn sie existiere, mit Trotz und Hohn lossagt:



Dadurch verfällt sie zuletzt noch dem Fluche des Pariaschicksals. Alles um der Liebe willen, der Minne, die „des Weltenwerdens Walterin“ ist, wie Isolde sie besingt. Von Blitzen umzuckt, im Donnergrollen steht Maja, hochaufgerichtet in Ekstase vor dem lodernden Scheiterhaufen, gleichsam Frau Minne selber, „des kühnsten Mutes Königin“. In ihrer Begeisterung fühlt sie sich eins mit allem, was da schaffen, zeugen, gebären, was lieben will, eins mit jenem Prinzip, das sie mit keinem Namen, keinem Wort auszusprechen vermag, und das doch so mächtig in ihrer eignen Brust thront. Sie weiß es nicht, daß sie in ihrer Ekstase das soeben noch gelästerte, weil nicht erkannte Brahman selbst, ja wie von Angesicht zu Angesicht — schaut.

Mit dem zeugenden Brahman weiß sie sich eins, ebenso mit dem erhaltenden (Wischnu). Erst am Ziele ihres tragischen Lebens, wenn „des Herzens Knoten sich spaltet“, da lösen sich in ihr auch noch die letzten Zweifel, da wird ihr die Wonne zuteil, preisen zu dürfen, daß aucn das zerstörende Prinzip in der Welt ein und dasselbe Brahman ist, dasselbe Nichtauszusprechende, dem soeben ihr feierlicher Hymnus gilt:



Ausgestoßen aus der Menschheit findet sie ein schützendes Dach in den Vorbergen des Himalaja in der Hütte eines Paria, über deren Schwelle mit ihr das Glück einzieht. Die edle Art beider bringt auch ihre Herzen einander näher und — die Liebe findet ihre Erfüllung. Mit ihrem jugendlichen Sohn Rahula in die Welt wieder hinauszuziehen, ein Evangelium ihrer Liebe denen zu predigen, die sich sogar mit dem Brahmankult als Waffe gegenseitig zerfleischen und fällen, ist endlich ihr Entschluß, und im Zeichen der Liebe hoffen sie zu siegen.

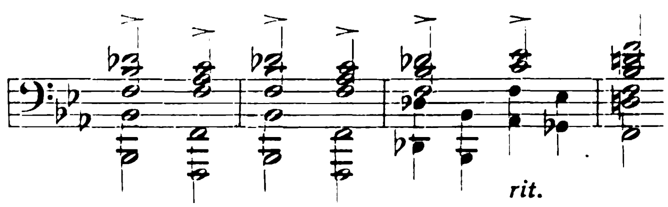
Aber es kommt anders. Die Menschheit, die sie aufsuchen wollen, sie kommt zu ihnen. Benascar, ein vornehmer Indier, tödlich verwundet, findet in der Hütte des Verfluchten nicht nur ein Obdach, sondern auch Labsal und Rettung. Aber übel vergilt der Stolze das Werk der Liebe und Barmherzigkeit. Makaranda, der Paria, der Gatte Majas, soll mit ihrem Sohne dem Tod durchs Beil anheimfallen. Maja selbst aber, zu der den Wüstling eine wilde sinnliche Begierde ankam, soll als Sklavin heimlich in sein Haus geschleppt werden. Da entschließt sich Makaranda, sich selbst zu opfern und mit einem Geständnis, nur er allein sei der schuldbefleckte, Maja und Rahula zu bewahren. Er bekennt den Namen des reinen Geschlechtes, dem Maja entsprossen: Delhi Benascar. Benascar, als Knabe in den Kampf gezogen und nun zurückgekehrt, erfährt durch dieses Geständnis, daß er vor seiner entehrten und auch ihn entehrenden Schwester steht. Trug und Schein, Blendwerk nur war seir kurz vorher noch so heftig begehrende Sinnenglut, ein Traum nur, dem jetzt d

Erwachen folgte, das Erwachen zum wahren Wesen der Welt, zum Leid, Jammer und Elend. Aufs mächtigste erschüttert angesichts solcher Wahrnehmung vollzieht sich die Conversio Benascar's und führt ihn dem Mitleiden zu. Mit unabwendbarer Notwendigkeit zwar besiegelt sich das Geschick Majas, jedoch was der reinsten Liebe zu tun vergönnt ist, das soll vollzogen werden, die Rettung Rahula's.

Unter den Streichen einer fanatischen Menge fällt die Hütte. Der Paria haucht, seine Mörder segnend, das Leben aus, mit der trostvollen Gewißheit, in seinem Sohne weiterzuleben. Maja aber sieht sich plötzlich wieder dem Brahmanen gegenüber, der, aufs höchste bestürzt, die Geliebte hier wiederzufinden, vergebens sie und seine ehemalige Leidenschaft zu verleugnen sucht. Alle realen Welten, dieses große Blendwerk, samt ihren Leiden, den Bruder, den Geliebten in Trauer und Verzweiflung hinter sich lassend, von der Nichtigkeit selbst ihrer eignen körperlichen Erscheinung durchdrungen, gelangt Maja zur verzückten Kontemplation des mit keinem Namen zu nennenden schaffenden Prinzips, erschaut von dieser Höhe des Erkennens aus in höchster Klarheit das Geheimnis des Todes und geht in seliger Euthanasie, alle grausamen Traumgötter stürzend, ein in den höchsten Geist, in ihr Nirwana, in das Schaffende, das nicht geschaffen ist:

„Wie Ströme rinnen und im Ozean,
Aufgebend Name und Gestalt, verschwinden,
So geht, erlöst von Name und Gestalt,
Der Weise ein zum göttlich höchsten Geiste."

(Mundaka Upanishad)



Die Zurückbleibenden vermögen nicht zu fassen, welch' höhere Mächte hier obwalteten, vermögen nicht zu folgen und sehen sich, im Innersten schwer getroffen, dem größten Zwiespalt preisgegeben. Aber auch den Unglücklichsten unter den Unglücklichen geht zur rechten Zeit der Stern auf, der ihre Finsternisse erhellt und sie in ihrem eigenen Selbst die Erlösung gewahren läßt. Schon die fernen Friedensklänge derer, die dem „Erleuchteten" folgen, lösen den Krampf in Aller Herzen. Er selbst aber verkündigt allen ein Nirwana, das seliger noch ist, als dasjenige, in das Maja eingegangen, und dessen Abbild bereits hienieden einem jeden gegenwärtig werden kann zu vorläufigem Trost:

„Erkennt den Erbfeind,
der euch bedroht
aus Irrtums Nächten!
Ertötet die Wollust,
der ihr ergeben,
um nur der schauenden Liebe zu leben!"

Dem, der Leid und Armut die Hand reicht, den Geist in reinster Kontemplation auf den höchten Geist gerichtet der „schauenden Liebe" allein noch lebt, dem kommt das Nirwana von selbst entgegen und umfängt ihn ganz mit ewigem Frieden in der Stunde des Todes. Denn nicht geht er, wie Maja, ein in das höchste schaffende

Prinzip, nein, nicht mehr schaffen wollend, selbst nicht als Brahman, wandelt er den Weg ins „Unbetretene". „In der Stunde des Todes entscheidet sich, ob der Mensch in den Schooß der Natur zurückfällt, oder aber dieser nicht mehr angehört, sondern — — —: für diesen Gegensatz fehlt uns Bild, Begriff und Wort." So sagt der Meister.[1]) Wer aber das Unaussprechliche in reiner Kontemplation erfassen will, der versenke sich tief in die folgende Wahrheit, die uns der Meister geoffenbart, und wehre nicht, wenn sie ihn überkommt, seiner Ergriffenheit: „Was nach gänzlicher Aufhebung des Willens übrigbleibt, ist für alle die, welche noch des Willens voll sind, allerdings **Nichts**. Aber auch umgekehrt ist denen, in welchen der Wille sich gewendet und verneint hat, diese unsere so sehr reale Welt mit allen ihren Sonnen und Milchstraßen — **Nichts**."

Adolf Vogl

SONATE

für Violine und Klavier (h-moll), op. 21

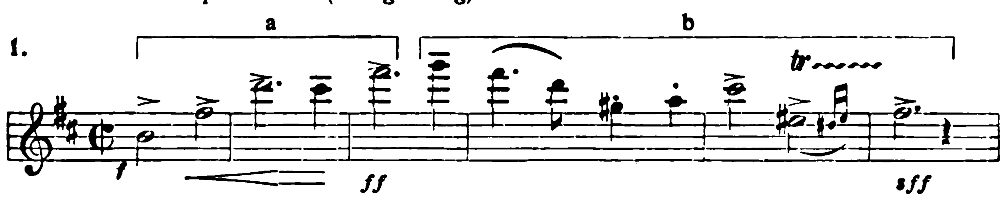
von Joseph Haas

(Komponiert 1908)
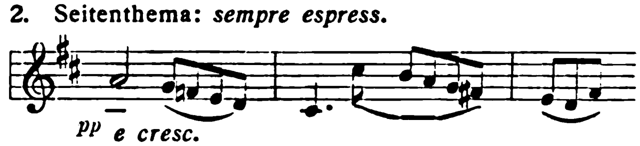
Erster Satz. *Allegro energico.*

Hauptthema I (zweigliedrig):

1.



2. Seitenthema: *sempre espress.*
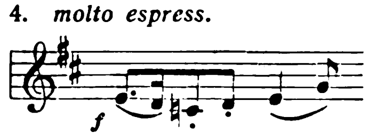


Hauptthema II:

3. *dolce*



Während der Durchführung entwickelt sich noch ein Thema (verkürzter Rhythmus von 1b):

4. *molto espress.*
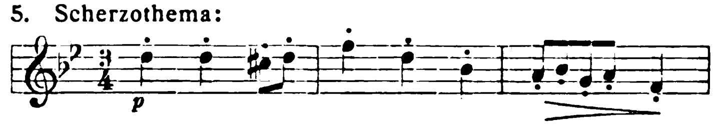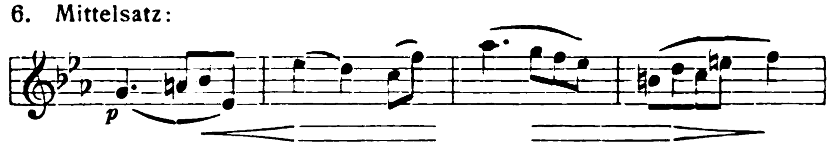


---

[1]) Schopenhauer: Welt als Wille und Vorstellung II. 4. 48 und I. 4. 71.

Zweiter Satz. *Scherzo: Vivace — Andante cantabile — Vivace.*

5. Scherzothema:
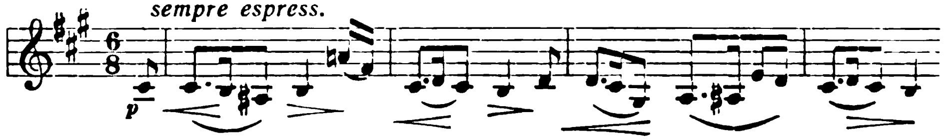


6. Mittelsatz:


usw.

Dritter Satz. *Larghetto e tranquillo*
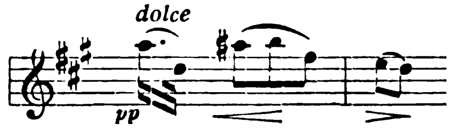
7. Hauptsatz:

sempre espress.
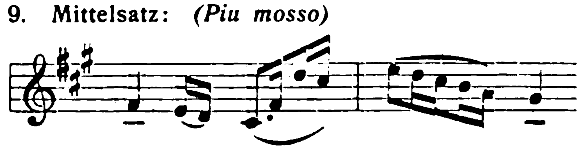

usw.

8. Seitensatz:

dolce


usw.
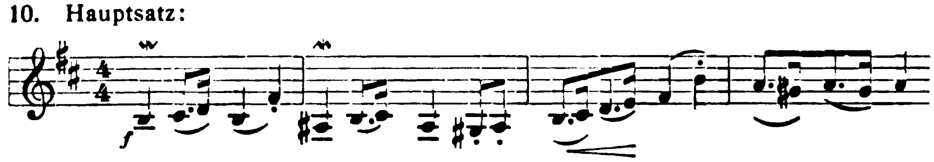
9. Mittelsatz: *(Piu mosso)*


usw.
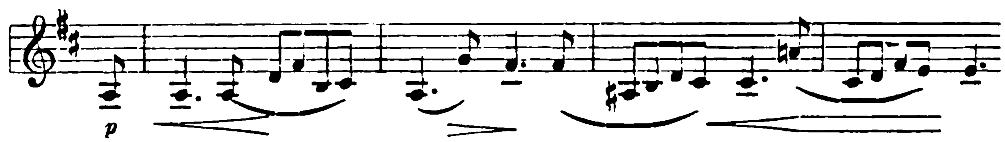
pp e poco a poco cresc.

Vierter Satz. *Rondo capriccioso: Allegro ma non troppo (quasi Tempo di Marcia).*

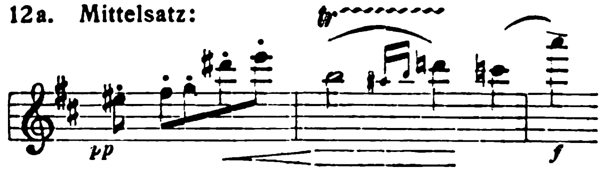
10. Hauptsatz:


usw.
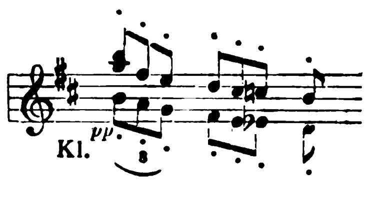
11. Seitensatz: *molto espress.*



12a. Mittelsatz:



12b. *leggiero*



Joseph Haas
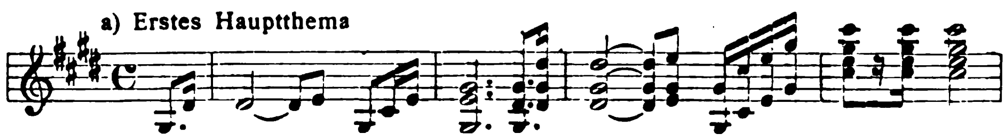
SONATA EROICA FÜR KLAVIER (IN CIS)

von Waldemar von Baußnern
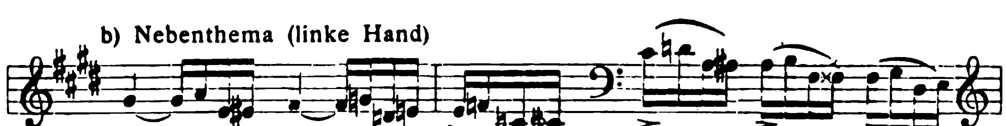
Erster Satz

Wuchtig, nicht zu rasch

a) Erstes Hauptthema

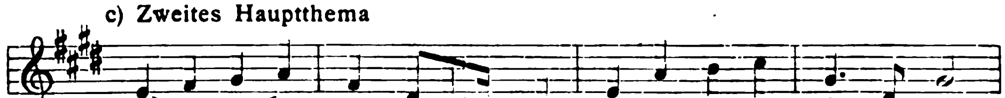


b) Nebenthema (linke Hand)





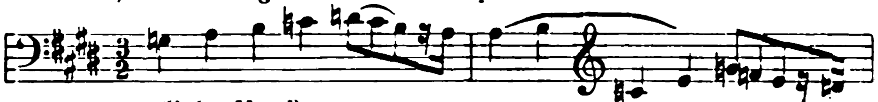
c) Zweites Hauptthema





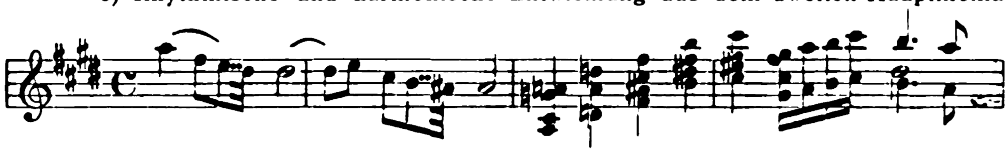
fis-moll   c-moll, Ges-dur, a-moll

d) Umformung des zweiten Hauptthemas
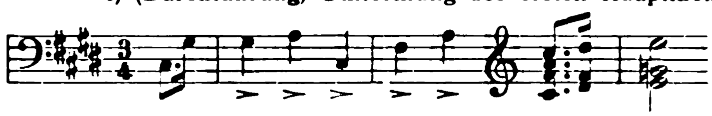


(linke Hand)

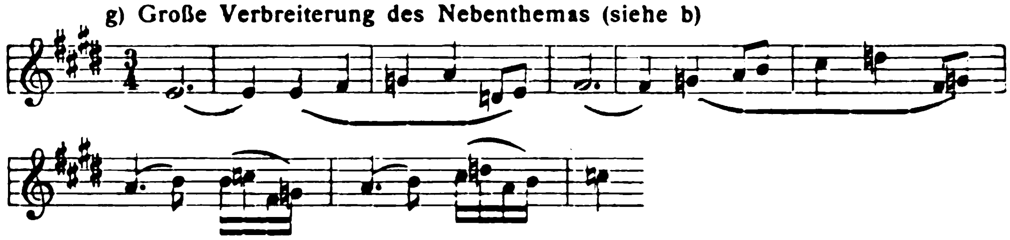
e) Rhythmische und harmonische Entwicklung aus dem zweiten Hauptthema



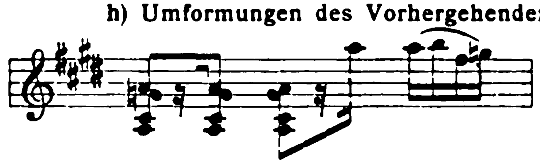
f) (Durchführung) Umformung des ersten Hauptthemas



g) Große Verbreiterung des Nebenthemas (siehe b)
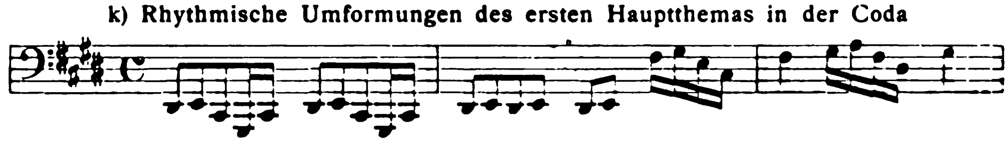


h) Umformungen des Vorhergehenden
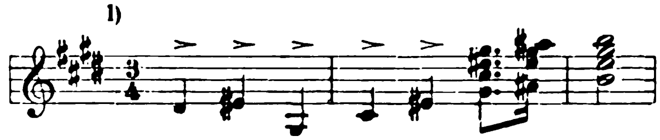


i)



k) Rhythmische Umformungen des ersten Hauptthemas in der Coda
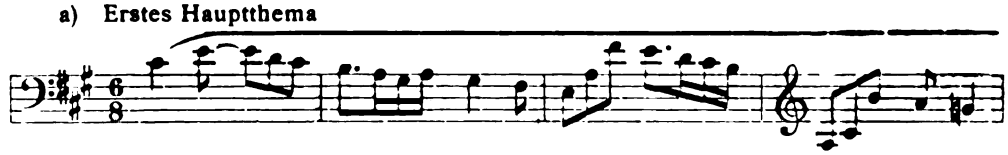


l)
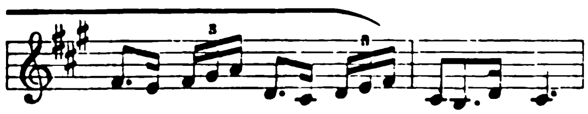


Zweiter Satz

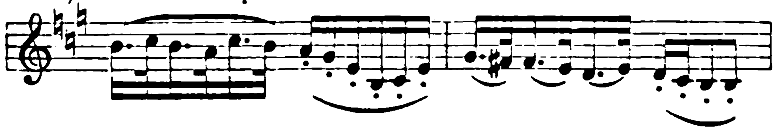
Sehr langsam

a) Erstes Hauptthema
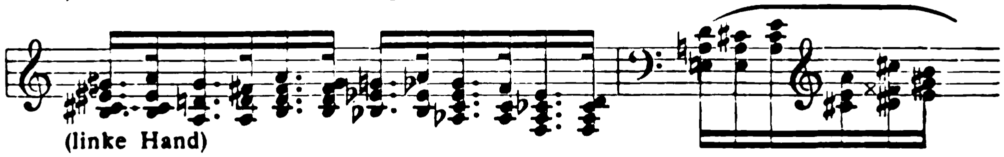


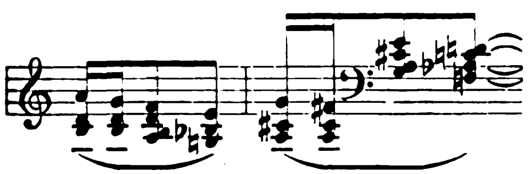


b) Zweites Hauptthema

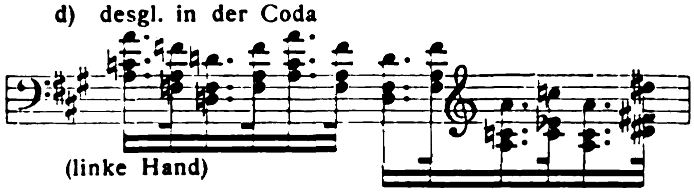


c) Harmonische Entwicklung aus dem zweiten Hauptthema

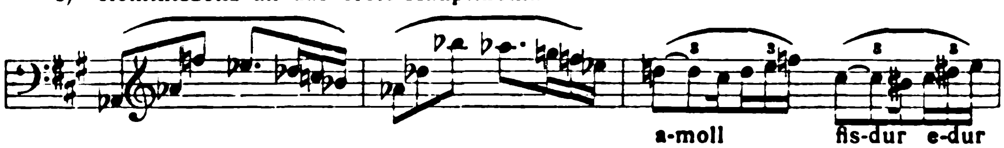


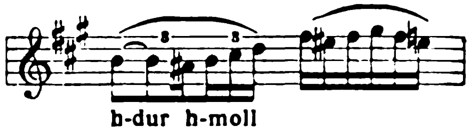


d) desgl. in der Coda



e) Reminiszenz an das erste Hauptthema
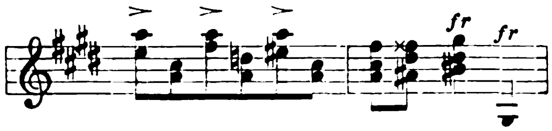




Dritter Satz
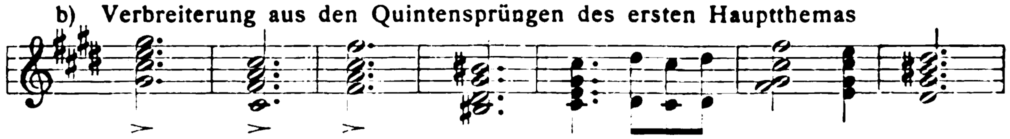
Lebhaft und energisch

a) Erstes Hauptthema
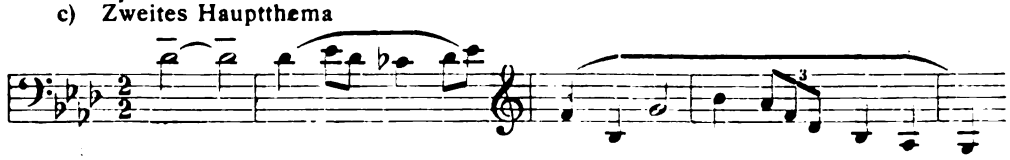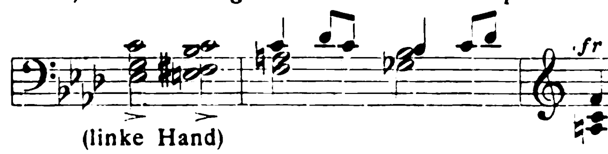




b) Verbreiterung aus den Quintensprüngen des ersten Hauptthemas
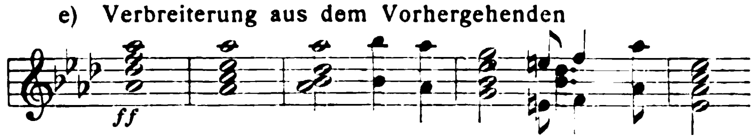


c) Zweites Hauptthema



d) Entwicklung aus dem zweiten Hauptthema
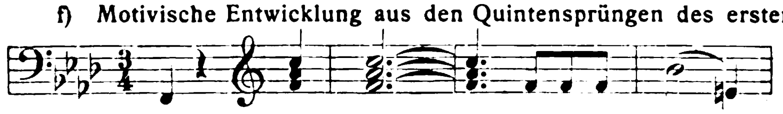


e) Verbreiterung aus dem Vorhergehenden
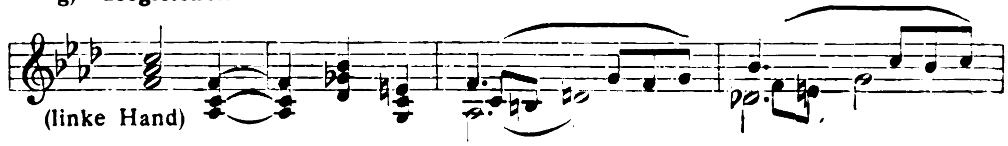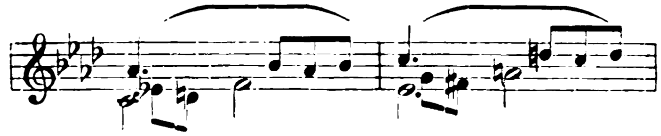


(Durchführung)

f) Motivische Entwicklung aus den Quintensprüngen des ersten Hauptthemas



g) desgleichen





(Die folgenden Perioden sind ohne wesentliche Umformungen aus dem Vorhergehenden entwickelt.)

Waldemar von Baußnern

OUVERTURE ZU EINEM LUSTSPIEL VON SHAKESPEARE

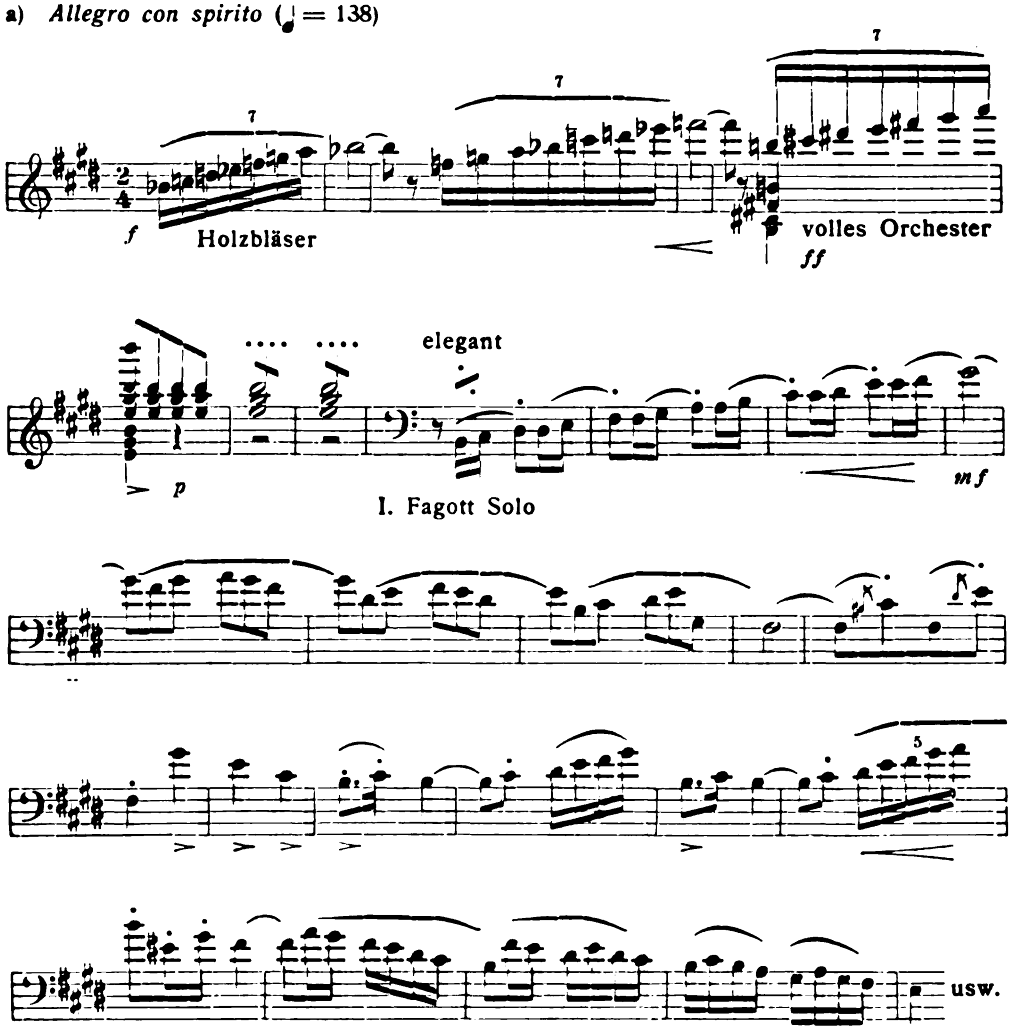
mit Benützung einer altenglischen Melodie aus dem 16. Jahrhundert für großes Orchester, op. 15

von Paul Scheinpflug
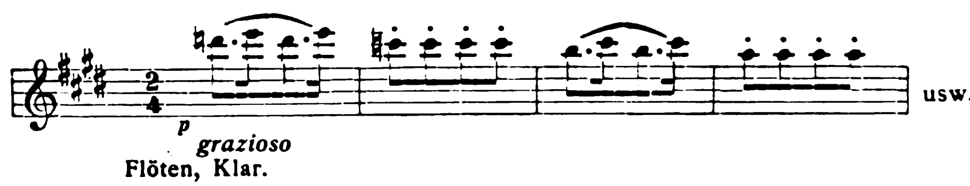
Besetzung: 1 Picc. Flöte (auch 3. große Flöte), 2 große Flöten, 2 Oboen (2. Oboe auch 2. Englisch Horn), 1 Englisch Horn, 1 D- und 2 A-Klarinetten, 2 Fagotte, 1 Kontrafagott (auch 3. Fagott), 4 Hörner in E, 3 Trompeten in E, 2 Tenorposaunen, 1 Baßposaune, 1 Baßtuba, 3 Pauken, große Trommel, Becken, Triangel, Glockenspiel, Streichquintett.

Nach drei aufstrebenden Sechzehntelfiguren der Holzbläser setzt — von den Violinen begleitet — im Fagott das groteske Hauptthema ein:
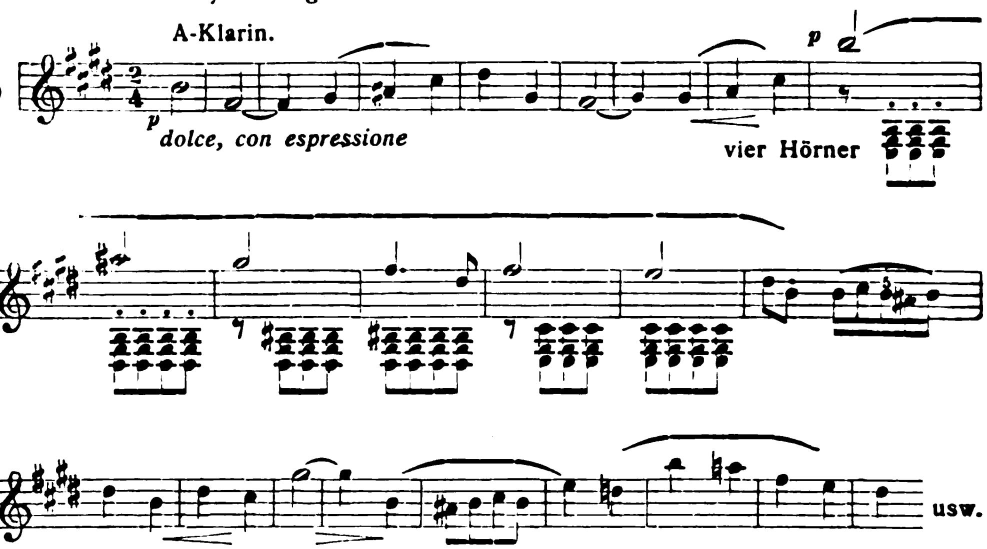
a) *Allegro con spirito* (♩ = 138)
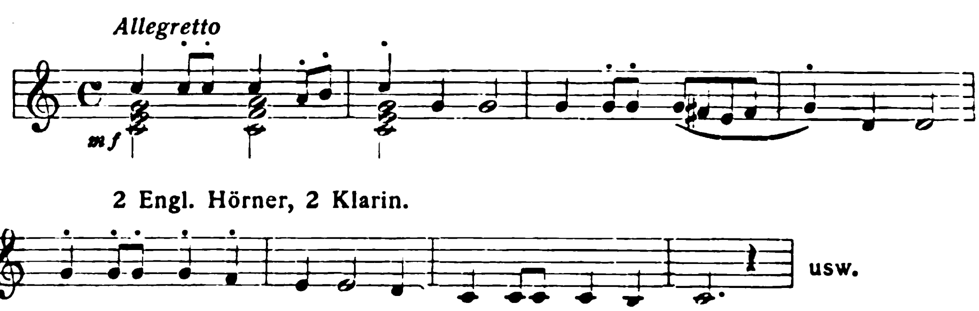


während dessen Durchführung, die mit der teilweisen Wiederholung in der Dur-Oberdominante anhebt, ein charakteristisches Motiv:

b) 

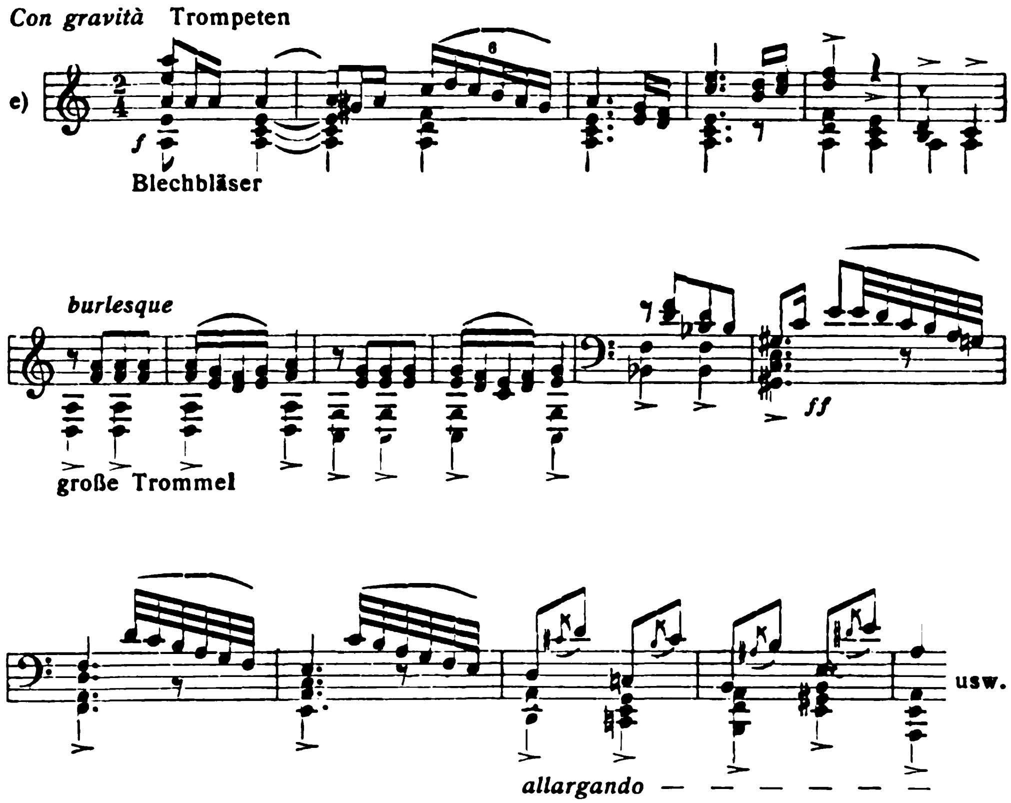
vorübergehend zu selbständiger Bedeutung gelangt, das, von den Flöten intoniert, nicht unwesentlich die übermütige Grundstimmung dieses Teiles der Ouverture beeinflußt. An diesen Hauptgedanken schließt sich im weiteren Verlaufe des Stückes ein in breiteren Rhythmen gehaltenes zweites Thema an:

c) 
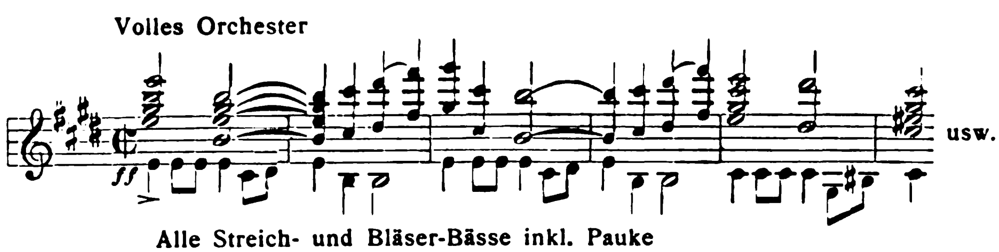
dessen scheinbar ernster Charakter in überaus reizvoller Weise von den stets neckenden Violenfiguren (die ursprünglich die einzige Begleitung bilden) zu übermütiger Stimmung umgedeutet wird. Nach einer kurzen kanonischen Episode und einer ihr folgenden Steigerung tritt allmählich das Thema a wieder in Kraft, das jedoch schon nach einmaligem Auftreten abbricht und mittels kurzer Überleitung eine altenglische, aus dem „Fitzwilliam Virginal-Book" (Sammlung der Cambridge University) entlehnte Melodie aus dem 16. Jahrhundert:

d) 

als dritten Hauptgedanken folgen läßt. Diesem schließt sich ein marschartiges Trompetenthema:



an, das nach einer glänzenden, breit angelegten Steigerung aller rhythmischen und dynamischen Werte die eigentliche, mit dem Thema a beginnende Durchführung einleitet. Bemerkenswert ist noch die Coda der Ouverture, in der sich das Thema e auf dem Thema d als Baß:



in überaus kunstreicher, wirkungsvoller Weise aufbaut. Die Form dieser Schöpfung ist die der klassischen Ouvertüre.

Bruno Weigl

APOSTATENMARSCH

für Männerchor und Orchester, op. 2

von Rudolf Siegel

Trotz mehrfachen Bemühungen ist es uns leider nicht gelungen, von dem Komponisten eine Einführung in sein Werk zu erhalten. Wie er uns kurz vor Redaktionsschluß mitteilt, ist eine solche für das Verständnis des Werkes nicht erforderlich.

Redaktion der „Musik“

BISMARCK

Ein Hymnus für Männerchor und Orchester, op. 9

von Otto Naumann

Das der Komposition zugrunde liegende Gedicht von Ernst Scherenberg ist unmittelbar nach dem Tode Bismarcks geschrieben und steht in seinem ersten Abschnitt ganz unter dem Eindruck dieses Ereignisses: eine grandiose Totenklage. Im zweiten Abschnitt feiert der Dichter Bismarck als den stahlgewappneten Helden, der in den Tagen der Not dem deutschen Volke gesandt ward aus Walhall und preist ihn in begeisterten Worten als den Einiger des Deutschen Reiches. Diesem kraftvoll gesteigerten zweiten Teil folgt ein rein lyrischer, der die Dankbarkeit des deutschen Volkes zum Ausdruck bringt. Nochmals beklagt der Dichter in dem folgenden kurzen Abschnitt in ergreifenden Worten den Verlust des großen Mannes, aber zuversichtlich hofft er auch, daß der Geist Bismarcks fortwirken und daß sein helles „Sonnenauge“ herzerwärmend als führendes Licht am Himmel Deutschlands weiter leuchten wird, wie einst im Leben. „Nun unsterblich“.

Die Musik brauchte dem echt musikalisch aufgebauten Gedichte mit seinen effektvollen Gegensätzen nur zu folgen. Sie baut sich auf ein von Tuben in es-moll vorgetragenes Thema der Trauer auf. Dieses durchzieht und umschließt das ganze Stück. In dem immer zuversichtlicher werdenden Schlußteil hellt es sich langsam nach strahlendem Es-dur auf.

In Gegensatz zu diesem Hauptthema treten, außer einigen Gebilden von nur vorübergehender Bedeutung, die die Siegernatur des Helden kennzeichnenden Themen, die sich im Schlußteil fanfarenartig zu dem nach Dur gewandelten Thema der Trauer gesellen. Von thematischer Bedeutung ist schließlich noch ein zuerst von der Solovioline vorgetragenes melodisches Gebilde, das die bis zur frohen Gewißheit sich steigernde Zuversicht kennzeichnen soll.
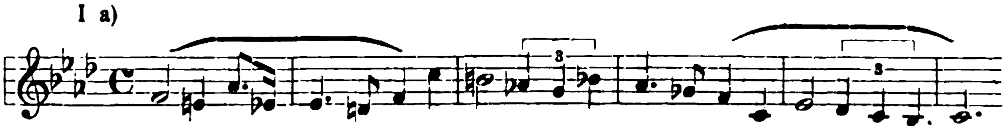
Otto Naumann

SINFONISCHER EPILOG ZU EINER TRAGÖDIE, OP. 11

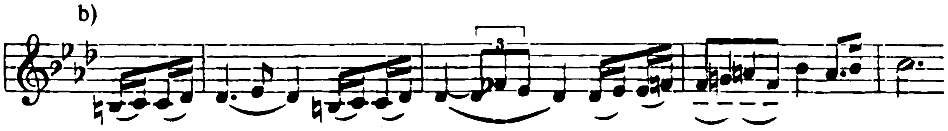
von Ernst Boehe

Das erste Thema des trotz seines Titels als „absolute“ Musik zu betrachtenden Werkes besteht aus drei Abteilungen: Thema (a), Antwort (b), Kodalsätzchen (c), und steht in f-moll:

I a)
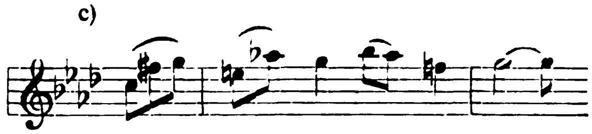


b)
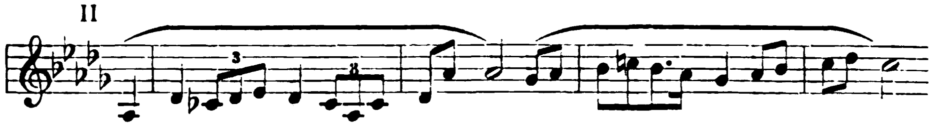


usw.

c)



Das zweite Thema in Des-dur hat weicheren Charakter:
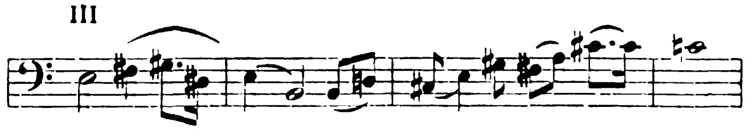
II



usw.

Da tritt plötzlich das erste Thema, sich im Forte wild aufbäumend, herein (e-moll), zieht sich jedoch sofort wieder zurück, um einem Kodalthema in A-dur:

III



Platz zu machen. Nach kurzer Entwicklung gesellt sich das zweite Thema wieder hinzu. Die weitere Verarbeitung führt nach Des-dur, in welcher Tonart das erste Hauptmotiv wieder kurz auftritt und schließlich erstirbt. Danach erscheint in f-moll eine zur Durchführung erweiterte Wiederholung des ersten Themas, die in gewaltiger Steigerung zur Dominante führt. Vor dem eigentlichen Höhepunkt in F-dur wird jedoch noch ein kurzer As-dur-Satz eingeschoben, der von dem Kodalsatz des zweiten Themas und diesem selbst bestritten wird. Nun folgt das zweite Thema fortissimo in den Blechbläsern, sowie eine Verarbeitung des zweiten Hauptthemas und dessen Kodalthemas, die endlich in den Quartsextakkord der Tonika mündet. Das erste Thema setzt wieder ein und führt somit den Schluß herbei, der in F-dur pianissimo verklingt.

E. I.

SCHLUSS-SZENE AUS DEM MYSTERIUM „MAHADEVA"
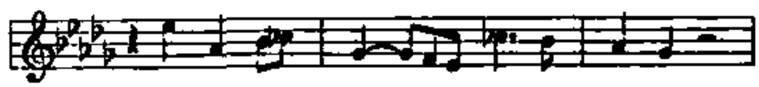
von Felix Gotthelf[1])

Die uns durch Goethe vermittelte indische Sage vom „Gott und der Bajadere" enthält als innersten esoterischen Gehalt jenes allen Kulturreligionen gemeinsame
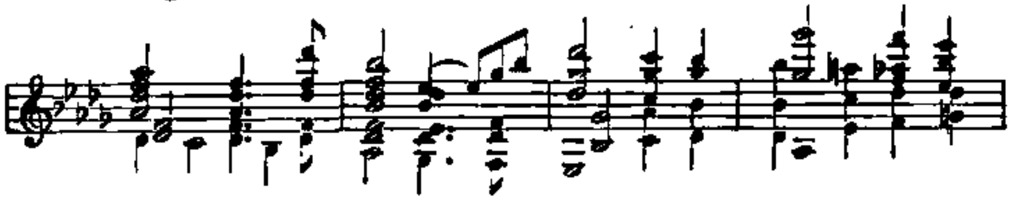
[1]) Felix Gotthelf, geboren 1857 zu München-Gladbach, studierte zuerst Medizin, widmete sich dann der Kunst und vollendete 1891 seine musikalischen Studien unter

Mysterium: die „unio mystica“, die Vereinigung der Seele mit Gott durch das Selbstopfer der Liebe. Folgt unsere Schlußszene in ihrem äußeren Verlauf im wesentlichen den Vorgängen am Schluß der bekannten Ballade, so stellt sie in ihrem innersten durch die Musik zum Ausdruck kommenden Gehalt jenen mystischen Seelenvorgang dar, wobei die seelischen und die musikalischen Hauptmotive einander etwa folgendermaßen entsprechen:
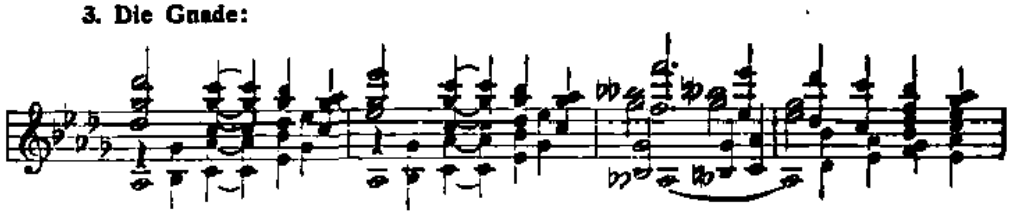
1. Die Opferbereitschaft:
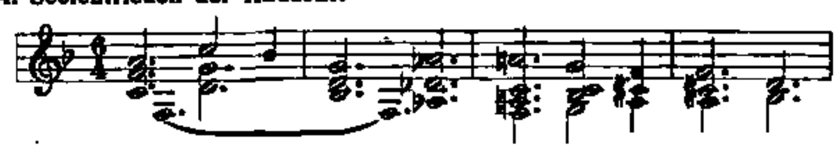


2. Die göttliche Natur des Menschen, erschaut in dem Gottmenschen Mahadeva:
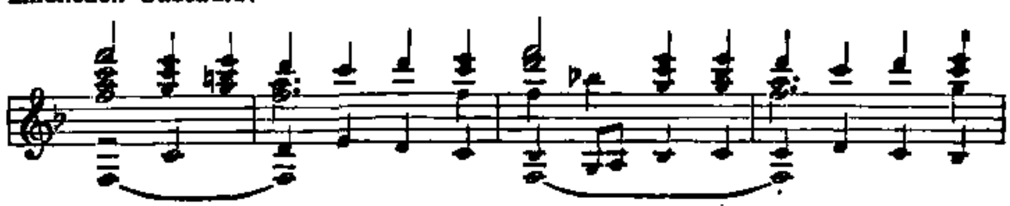


3. Die Gnade:



4. Seelenfrieden der Andacht:



5. Reigensang der himmlischen Geister als Symbol der wiedergewonnenen kindlichen Unschuld:
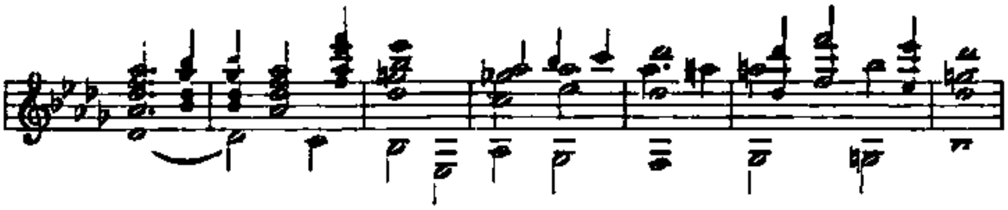


Felix Draeseke. Einige Lieder, eine Ballade „Der Zauberspiegel“, ein Streichquartett, die symphonische Phantasie für Orchester: „Ein Frühlingsfest“, sowie eine Abhandlung über „Das Wesen der Musik“ erschienen bis 1896 in der Öffentlichkeit. 1897 wurde die Dichtung des „Mahadeva“ verfaßt und die Partitur 1908 beendigt.
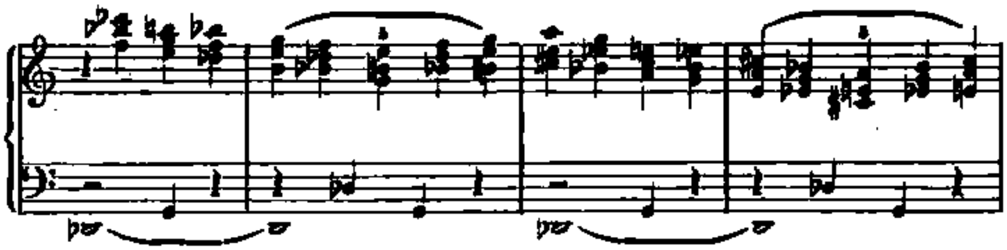
6. Gott als die hinter aller täuschenden Erscheinung verborgene ewige Wahrheit:
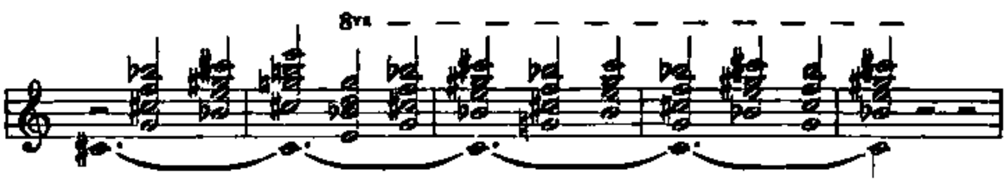


7. Die liebevolle Hingebung an Gott:



8. Schauer des Todes:



9. Aufdämmern des ewigen Lebens, Nirwana:
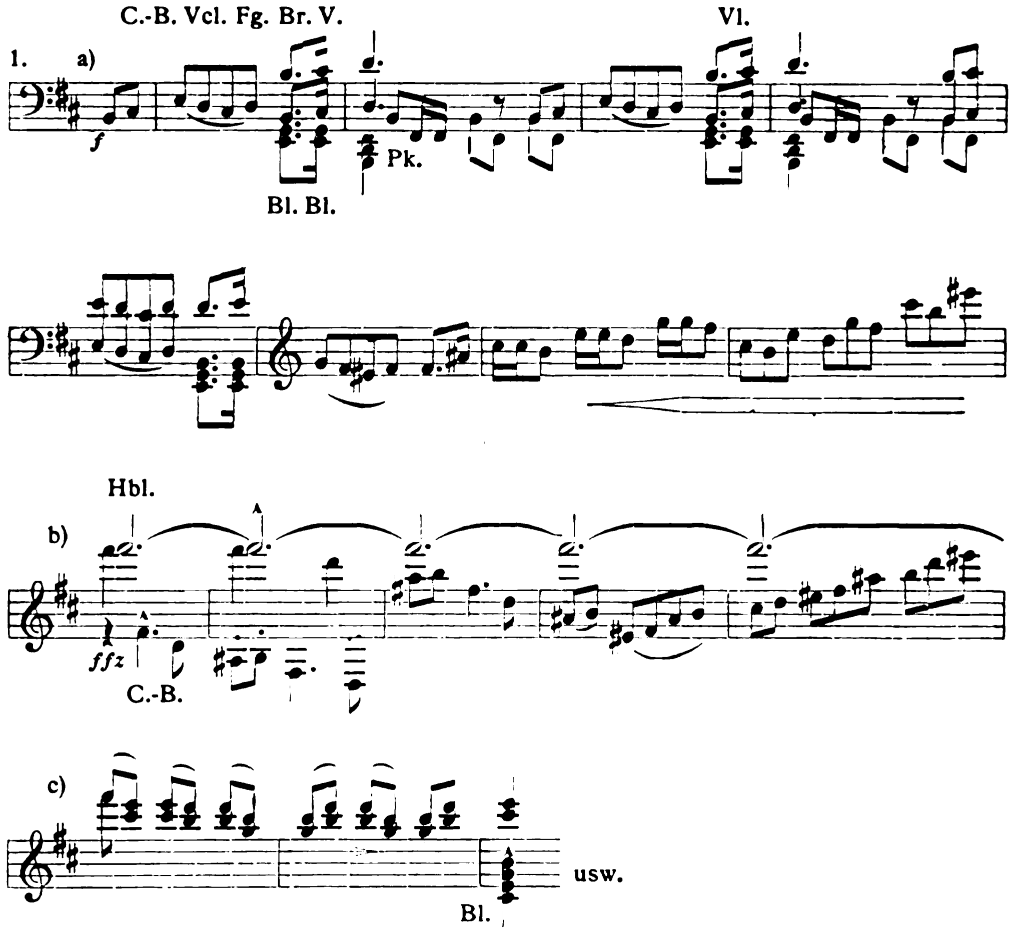


Felix Gotthelf

H-MOLL SYMPHONIE, OP. 33

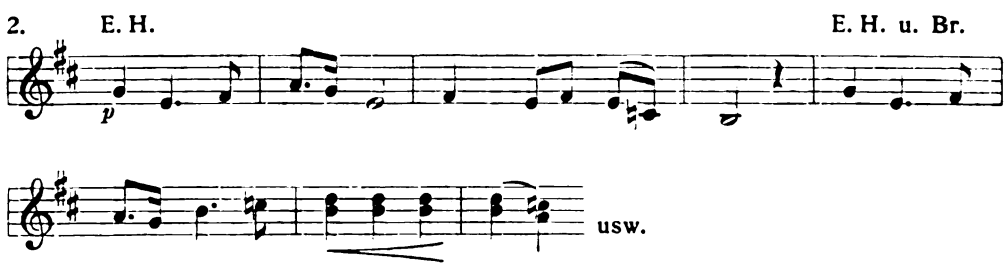
von Fritz Volbach

Das Werk ist in seiner Anlage viersätzig. Ein Programm ist ihm nicht beigegeben. Ich will versuchen, in kurzen Strichen an der Hand seines thematischen Materials eine knappe Analyse zu geben.
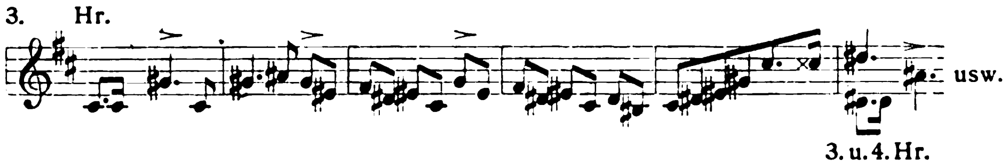
Der erste Satz, in seinem Charakter „lebhaft und trotzig" führt gleich in medias res. Nach ein paar rhythmischen Akkordschlägen (Posaunen, Trompeten) setzt gleich das Hauptthema ein, das sich wieder in drei Teile zerlegen läßt, von denen die beiden ersten vor allem für die thematische Entwickelung von Bedeutung sind:



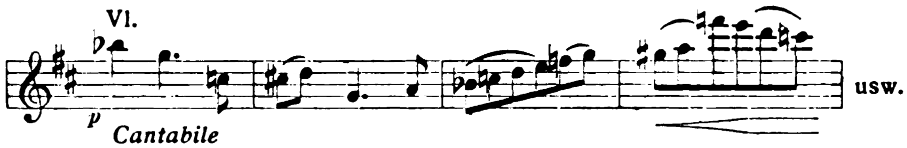
Das Ganze rückt nun ebenso eine Stufe höher, dann eine Durcharbeitung des Motivs a in den Streichern und hierauf in den Bläsern, während zugleich Motiv b in den Streichern erklingt. Kurze Steigerung, dann das Hauptthema Fortissimo im Glanze des Tutti. Einen Gegensatz bringt das Thema des Seitensatzes:



Umschlungen wird dieses Thema von einer chromatischen Achtelbewegung in Baßklarinette, Violoncell bzw. Fagott. Noch ein drittes Thema beherrscht diesen Satz und schließt sich an die Durchführung des Seitenthemas an; es bleibt stets den Hörnern vorbehalten:
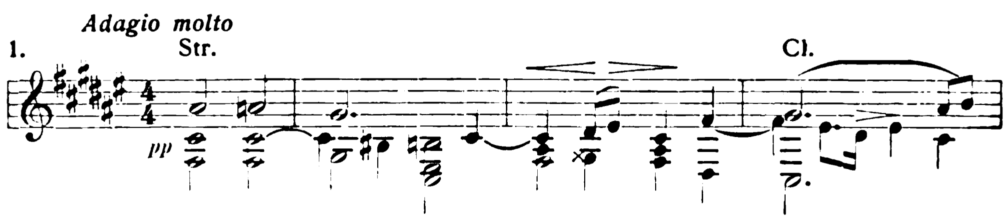


Diese Themen bilden das hauptsächlichste Material des folgenden Durchführungssatzes. Leise beginnt er mit Thema 1 a (ged. Hörner); Thema 1 b mischt sich zart hinein, melodisch erweitert:



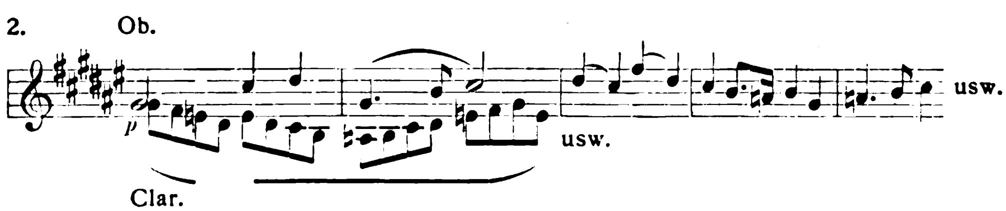
Es folgt ein mächtiges Tutti, in dem das Hauptthema in seinen Teilen, dazu Thema 3 zugleich durchgeführt werden. Nach einem Rückgang bis zum Piano folgt ein Fugato aus dem Hauptthema a gebildet. Seine Steigerung führt zum Hauptthema als Höhepunkt des ganzen Satzes, zugleich der Beginn der Wiederholung des ersten Teils in neuer, freier Durcharbeitung, bis das Ganze in mächtiger, aber kurzer Coda auf Grund des Themas 1 b abschließt.

Der zweite Satz ist ein kurzes Scherzo im Presto. Die Form ist die gewöhnliche, der erste Teil charakteristisch durch den Wechsel von $^3/_4$- und $^2/_4$- Takt. Im zweiten Teil folgt eine tanzartige Melodie in den Streichern mit Gegenbewegung der Holzbläser. Im Mittelpunkt des Trios steht eine zuerst von den Violoncelli vorgetragene Melodie. Das Ganze kurz und gedrängt.

Es folgt das breit angelegte Adagio. Es gründet sich auf zwei Themen. Das erste, ein feierlich ernstes, steht im Vordergrund und bildet den Hauptgedanken:



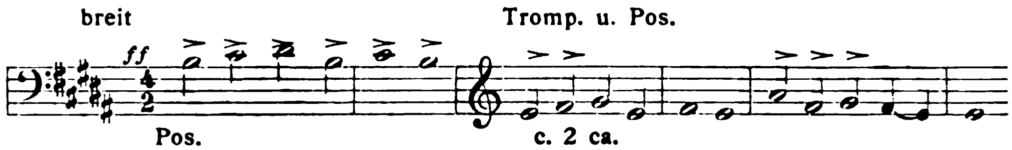
Mit ihm wechselt ein zweites, einfach schlichtes Thema, zuerst von Oboe und Klarinette allein vorgetragen:
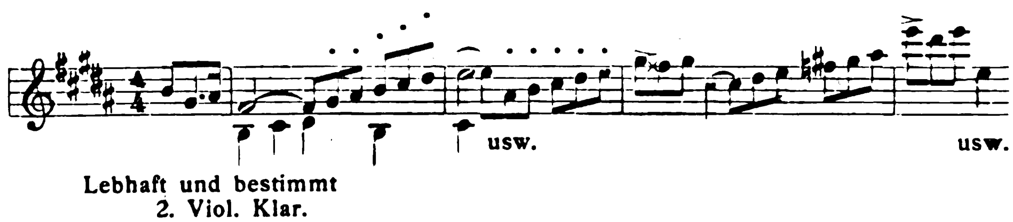


Nach und nach nehmen immer mehr Stimmen an seiner Durchführung teil und steigern es zu einem Tutti, von dem aus es dann zurückebbt zu seiner ersten

Einfachheit. — Es folgt die zweite Durchführung des Hauptthemas mit großer Steigerung und, entsprechend der ersten Durchführung, das zweite Thema in neuer Fassung und lebhafterer Bewegung. Nach einem kurzen, lichten Zwischensatz, dessen Thema aus den Figuren des vorhergehenden Tutti entwickelt ist, schließt der Satz mit der dritten Durchführung des Hauptthemas.
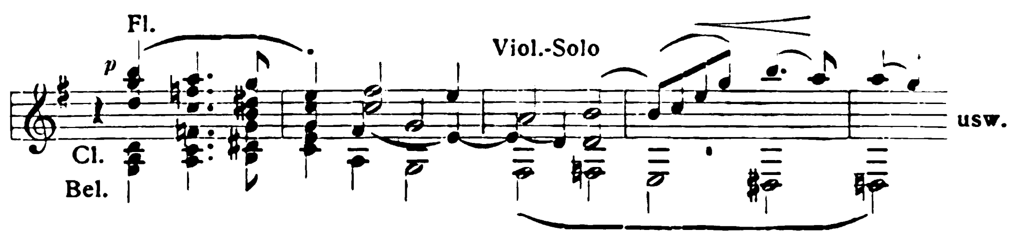
Das Finale hat eine kurze Einleitung. Mächtig hebt es an mit einem uralten Hallelujathema:



Zweimal unterbricht dieses Thema das unbestimmte, anschwellende Rauschen der übrigen Instrumente, unterstützt von dem mächtigen Klange der Orgel, die sich in diesem Satze dem Ganzen zugesellt. Dieses Hauptthema durchzieht nun auch den ganzen folgenden Satz gleichsam als Cantus firmus. Gleich am Anfang dient es dem lebhaften Hauptthema als Unterlage:



Dieses Thema wird nun zuerst von den Streichern durchgeführt, bald treten die Holzbläser, dann die Hörner damit auf, bis im Höhepunkt von neuem das Hallelujathema die Herrschaft erlangt. Die Sologeige leitet zu einem neuen Thema ein, das sie anfangs mit den Holzbläsern zusammen durchführt:



Nach Entwickelung dieses Themas hebt eine neue Durchführung des Hauptthemas (in h-moll) an; mit dem Thema aber verbindet sich nun das zweite und tritt mit ihm in Wettstreit, in dem bald das eine, bald das andere zu siegen scheint, bis im Höhepunkt endlich das zweite Thema die Herrschaft behauptet. Von neuem erklingt das Halleluja in höchster Kraft, dann sinkt die Musik zurück zu leisem Hauch. Von der Harfe silbernen Fäden umsponnen, zieht das Hallelujathema, von der Sologeige apostrophiert, im Pianissimo dahin, von einer Instrumentalgruppe in die andere steigend, immer mehr anschwellend bis zu höchster Kraft. Noch einmal klingt, wie aus der Ferne, das zweite Thema in den Hörnern (gedämpft) an, dann schließt das Ganze jubelnd mit dem hier kanonisch geführten, emporeilenden Hauptthema in brausendem Fortissimo.

Fritz Volbach

AN DIE KÜNSTLER
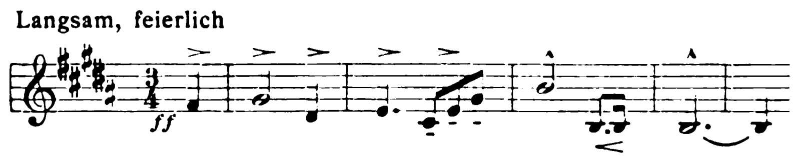
Gedicht von Schiller, komponiert für Männergesang (Soli und Chor) und Orchester

von Franz Liszt
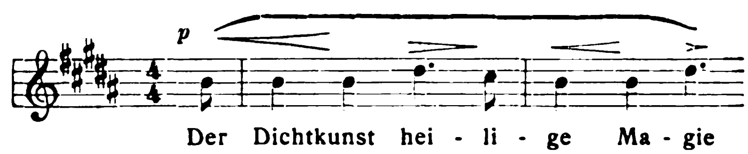
Liszts „Künstler"-Hymnus bildet nur ein Glied in der langen Reihe von Kompositionen, die der Meister der Verherrlichung des Künstlerstandes widmete. Ähnlich wie fast allen Werken Händels und Beethovens ein Thema heroischen Charakters zugrunde liegt, so zieht sich durch das gesamte Schaffen Liszts als geistiges Leitmotiv der Gedanke an die Apotheose des Künstlers. Selbst in seinen Werken religiösen Inhaltes erscheint die Gestalt des Künstlers wieder in gereinigter, verklärter Form. Liszts Anschauung vom echten Künstlertum war so hoch und rein, daß er unwillkürlich stets, wenn er etwas Großes, gleichviel welcher Art, aussprechen und gestalten wollte, auf ein Loblied dieses Künstlertumes hinauskommen mußte. Für ihn war der Künstler Herr der Erde, und alles, was geschah und gedichtet wurde, verwandelte sich vor seinen Augen in ein auf den Künstler bezugnehmendes Gleichnis. Solche Gleichnisse schuf er in den meisten seiner symphonischen Dichtungen, unter denen die „Ideale" in besonders nahen Beziehungen zu dem Chor „An die Künstler" stehen. Mit diesem und dem etwa um die gleiche Zeit entstandenen „Künstler-Festzug" bilden sie eine Kompositionsgruppe, die nicht nur durch den von Schiller inspirierten poetischen Leitgedanken, sondern auch durch gemeinschaftliche musikalische Themen mit einander verbunden sind.

Die Entstehung des Werkes fällt in die Weimarer Periode Liszts — eine Zeit also, in der er sich von den ihn bis dahin ausschließlich beherrschenden französischen Einflüssen frei zu machen suchte und sich mit unermüdlichem Eifer dem Studium der deutschen Kultur hingab. Aus dieser Beschäftigung mit germanischen Dichtern und Philosophen entstanden die Goethe-, Herder- und Schiller-Kompositionen Liszts. Innerlich am nächsten mochten unter ihnen die Schillerschen Gedanken einer für Pathos und ideales Streben begeisterten Natur wie Liszt stehen. Aus diesem Gefühl geistiger Verwandtschaft erklärt sich wohl auch die Benutzung des gleichen poetischen Vorwurfes für mehrere Werke. Zu der Komposition eines Bruchteiles des Gedichtes mag sich Liszt außerdem noch durch die darin enthaltene Mahnung an die Künstler zur Einigkeit veranlaßt gefühlt haben — ein Hinweis, der gerade damals, als der Kampf für und wider Wagner tobte, sehr angebracht war. Wagner selbst schrieb darüber an Liszt: „Dieser Dein Zuruf an die Künstler ist ein großer, schöner und herrlicher Zug aus Deinem eigenen Künstlerleben. Ich ward tief ergriffen von der Gewalt Deiner Intention. Du sprichst sie mit Leib und Seele aus zu einer Zeit, unter Umständen, zu Menschen — denen es so geraten wäre, Dich verstehen zu wollen. Du hast ganz Recht getan, die Schillerschen Verse aus ihrer literarischen Existenz herauszuziehen und sie im Posaunenton hell und laut der Welt zuzurufen."

Zur Entstehungsgeschichte des Werkes sei noch bemerkt, daß es ursprünglich nur mit Harmoniebegleitung gedacht war und in dieser Form auch 1853 gelegentlich des Karlsruher Musikfestes unter Liszts Leitung aufgeführt wurde. Später erst fügte Liszt die Saiteninstrumente hinzu. Die Partitur trägt außerdem den Vermerk, daß bei großen Aufführungen die Solostimmen dreifach besetzt werden sollen. Als thematische Hauptgedanken, denen das gesamte motivische Material der Komposition entkeimt, treten hervor der Anfang der Einleitung (gleichzeitig das erste Thema des „Künstler-Festzuges"):



ferner das im Mittelsatz des „Künstler-Festzuges“ und in den „Idealen“ wiederkehrende Gesangsthema:



Das Werk beginnt mit feierlichem Pathos, erhebt sich im Mittelsatz zu einer lebhaften Steigerung, um dann wieder in verklärter Schönheit ruhig auszuklingen — nach Liszts eigenen Worten „in würdevollster Ruhe, tönenden Marmorsäulen gleich“.

Paul Bekker

PRINZESSIN BRAMBILLA

Heitere Oper in zwei Aufzügen nach einer Novelle des E. T. A. Hoffmann
Text und Musik von Walter Braunfels

Zur Einführung

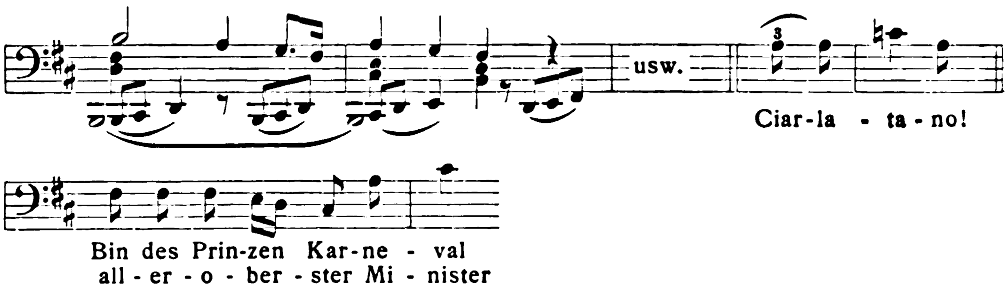
Die Szene ist in Rom, zur Zeit des Karneval, Ende des 18. Jahrhunderts. — Fürst Bastaniello di Pistoja veranstaltet zur Belustigung des Volks eine große Mummerei: er selbst schlägt, verkleidet als Ciarlatano, auf der Straße seine Bude auf, sein Gefolge geleitet im Maskenzug eine geheimnisvoll verhüllte Kutsche; wer in ihr sitzt, erfährt das staunende Volk durch den Ciarlatano: Prinzessin Brambilla kam, auf der Suche nach ihrem Liebsten, dem Prinzen Cornelio von Assyrien, der in Rom „sich selbst verloren ging“. Das Volk soll ihr helfen, ihn zu suchen, bewaffnet durch blaue Brillen, die ihm der Ciarlatano verkauft. Claudio, ein Schauspieler, der in verstiegenem pathetischen Gefühl seine Rollen so lebhaft empfindet, daß er an ein zweites Ich in seiner Brust glaubt, hat wie entgeistert der Erzählung zugehört; der Ciarlatano drängt auch ihm eine blaue Brille auf; kaum hat er sie aufgesetzt, hört er die Stimme seiner Geliebten, Giazinta, die ihn von ferne ruft; er glaubt den Ruf der Prinzessin zu vernehmen und stürzt ab. — Zweite Szene. Die Näherin Giazinta sitzt in ihrem Zimmer, singt, zankt und neckt sich mit der alten Barbara und erwartet ungeduldig ihren Liebsten. Es klopft, herein tritt — Pantalone, im Auftrag des Fürsten, um Giazinta zu sagen, sie solle ihm selbst die schönen Kleider bringen, die sie für ihn genäht. Die alte Barbara glaubt in Pantalone trotz der Maske — mit Recht — ihren durchgebrannten Mann zu erkennen, sucht ihn zu halten, er entflieht. Claudio kommt, verträumt, aber doch glücklich, wieder bei seiner Geliebten zu sein. Ein Traum, den ihm Giazinta erzählt, weckt in ihm wieder die alten Grillen, und als er gar wieder die blaue Brille aufsetzt, fängt er an, Prinzessin Brambilla in pathetischen Versen anzudeklamieren, bis Giazinta, empört über diese Albernheiten, ihm die Brille herunter-

schlägt und ihn mit den Worten „Verrückter Komödiant!" verläßt. Nun glaubt er ganz Brambilla zu gehören. — Dritte Szene. In einer Taverne sitzen Freunde Claudios bei einem Trinkgelage. Pantalone erzählt von Claudio, wie er jetzt, ganz verrückt geworden, in einem komödiantenhaften Aufzug die Straßen durchzieht, als Prinz die Prinzessin suchend. Der Fürst kommt dazu, noch als Ciarlatano gekleidet, erzählt den Zechern von dem Maskenbilde der Prinzessin und bittet sie um ihren Beistand, damit Claudio die Gesuchte finde. Claudio kommt, verfolgt und verhöhnt von Gassenbuben, in die Taverne, und nun hilft alles zusammen, um ihn immer verrückter zu machen: die Freunde erzählen ihm vom Aufenthalt der Prinzessin, Pantalone erkennt plötzlich in ihm den Cornelio von Assyrien wieder, um ihm dann im Augenblick der höchsten Ekstase zuzurufen: „Verrückter Komödiant!" Mit einer allgemeinen Keilerei schließt der Aufzug. — Die vierte Szene (zweiter Aufzug) zeigt den Fürsten in seiner wahren Gestalt, den allen wohlwollenden Mann, der bei sich beschließt, das Schicksal Claudios und Giazintas wieder zu verknüpfen, indem er Giazinta dazu bestimmt, im Maskenzug am Abend als Brambilla zu figurieren, und er eröffnet Giazinta diese seine Absicht. Die Verwirrung Claudios nimmt ihren Fortgang: er stürzt atemlos herein, glücklich, den Aufenthalt der Prinzessin gefunden zu haben, stößt auf einen Chinesen, der den Eingang des Saals bewacht, haut ihm den aufgesetzten Kopf ab, erkennt ihn erschreckt als Pantalone und dringt in den Saal. Der Fürst, als Zauberer verkleidet, empfängt ihn; Claudio fordert als Cornelio seine Braut, entsagt Giazinta. Da erhebt sich diese, verhüllt im Hintergrunde sitzend: weist diesen da hinaus! Und die Masken drängen ihn hinaus mit den Worten „Verrückter Komödiant!". Claudio bleibt allein im Hof zurück, hält Zwiesprache mit dem „verfluchten Doppelgänger", dem verrückten Komödianten und schwört ihm den Tod. — Die fünfte Szene zeigt das Treiben in der letzten Faschingsnacht auf der Piazza Navona: Moccoli-Spieler, Musikanten, verliebte Paare; der Zug mit der Prinzessin kommt auf die Bühne. Claudio tritt auf, will die Prinzessin befreien, — da steigt, nur ihm sichtbar, das Gespenst seiner selbst hinter dem Wagen empor; er erkennt den „verrückten Komödianten", will ihn durchbohren, da verschwindet das Gespenst. Claudio reißt die Prinzessin vom Wagen und verliert sich mit ihr im Gedränge. Alles fängt an zu tanzen, die Lustbarkeit wird immer ausgelassener, plötzlich ertönt die Kanone: Mitternacht. Alles verliert sich, der Zug mit der Strohpuppe des Prinzen Karneval zieht vorbei, die Bühne wird leer; nur Claudio und die noch verhüllte Giazinta bleiben zurück. Nach einem längeren Zwiegespräch enthüllt sie sich ihm; er ist entsetzt und beschämt — da tritt der Fürst auf und spricht ihm zu. Claudio bittet Giazinta um Verzeihung, und als sich der Hochzeitszug ordnet, tritt Pantalone aus dem Portal des Palastes und beschließt mit einem Hochzeitslied, in das alle einstimmen, das Stück.

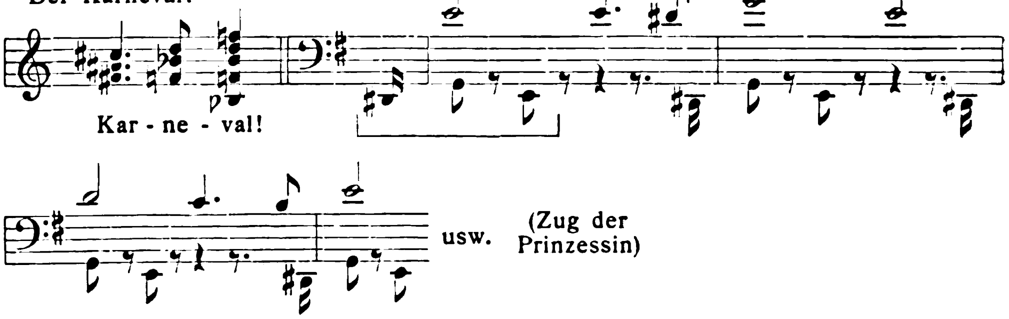
Das Werk gibt sich deutlich als „Oper" zu erkennen: nicht in dem Sinn, daß es die alte Form der Oper wieder einführen möchte; aber es legt mit allem Nachdruck den Schwerpunkt auf die Seite der Musik. Nicht das Drama ist hier der Endzweck, dem die Musik dient, sondern die bunten Bilder der Bühne dienen als Material für die Musik, die aus ihnen den Stoff für ihre Gestaltungen, Situationen, Empfindungen holt. Die eigentlich lebendige, im höheren Sinn dramatische Entwickelung geht hier in der Musik vor sich — man kann sie aus den Worten nicht entnehmen. Daraus erklärt sich der ganze Stil des Werkes, die starke musikalische Formung, die große Rolle, die der Chor hier spielt, — nicht nur als mithandelnde Person, sondern als ein Mittel, den großen Angelpunkt der Entwickelung gewissermaßen architektonisch zu betonen.

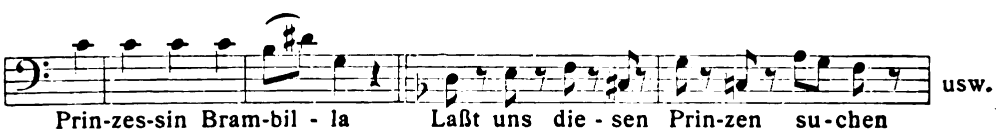
Der musikalische Charakter des Werkes ist mehr melodischer als motivischer Art; es ist deshalb schwer, durch kurze Notenbeispiele einen Begriff davon zu geben. Immerhin spielen einige Melodieen oder Themen die Rolle von „Motiven", kehren da und dort wieder und beherrschen namentlich die symphonischen Zwischenspiele.

Der Fürst:
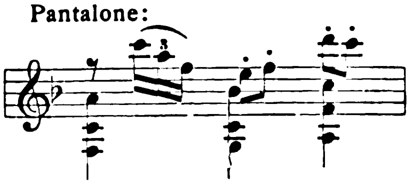


Der Karneval:
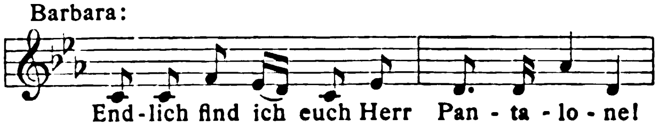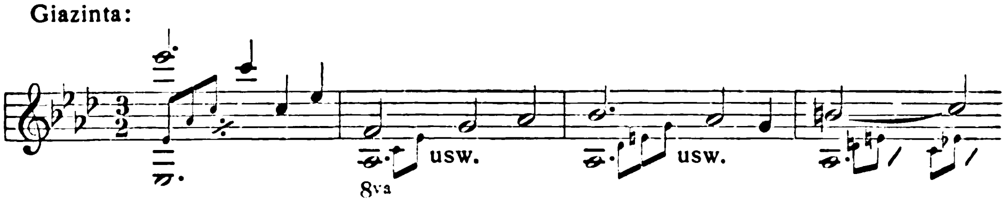




Pantalone:



Barbara:
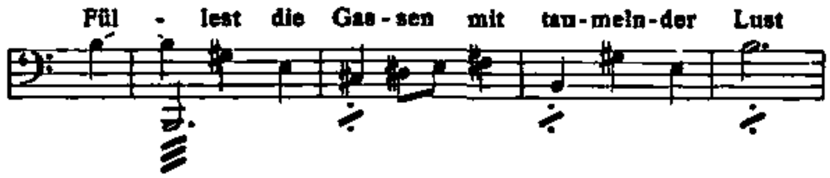


Giazinta:
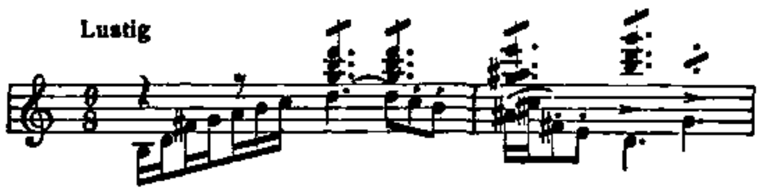


Von den übrigen Melodieen seien nur einige der wichtigsten angeführt:

Erste Szene:
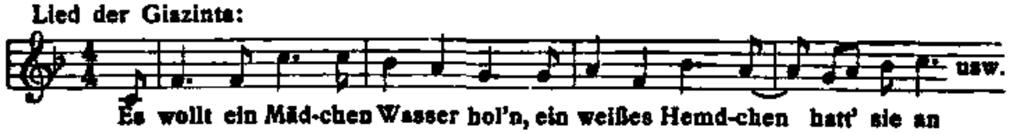
Chor:
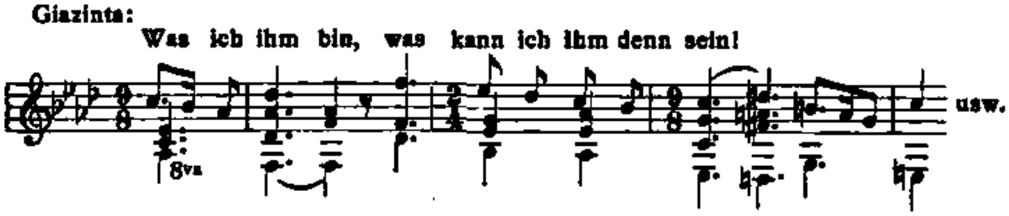




Zweite Szene:

Lied der Giazinta:
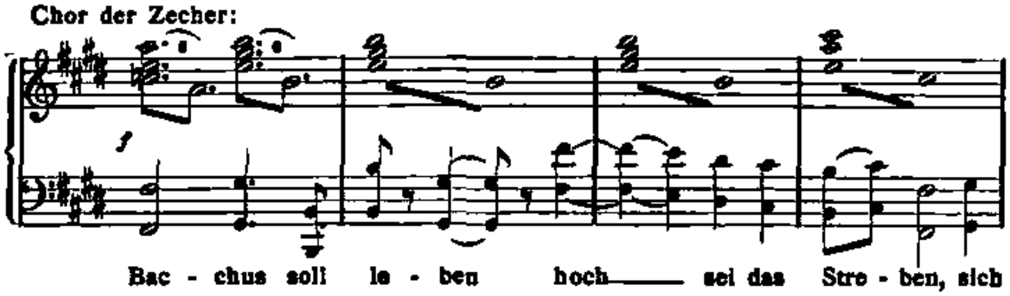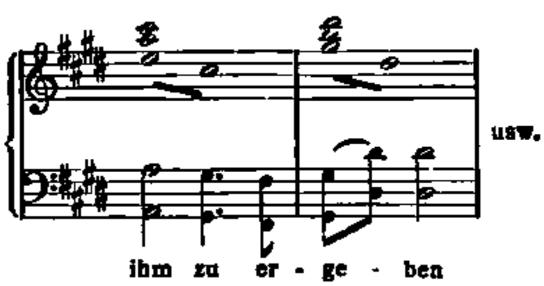


Giazinta:
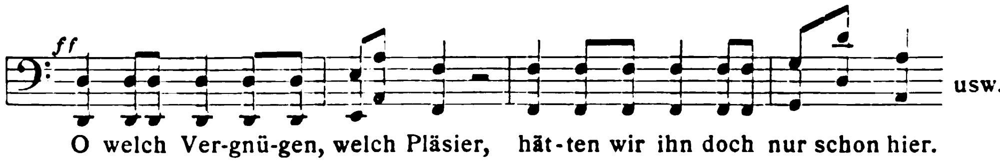


Dritte Szene:

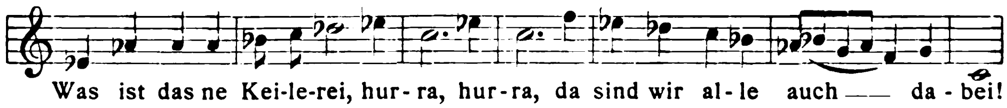
Chor der Zecher:
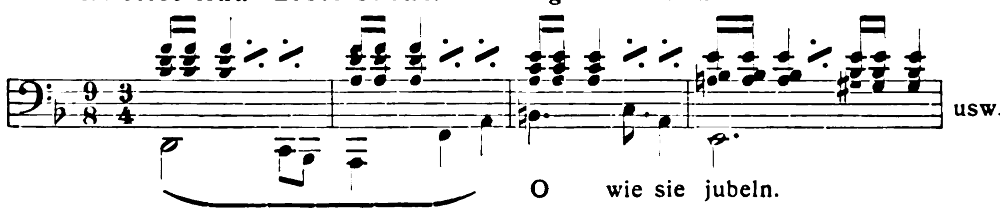






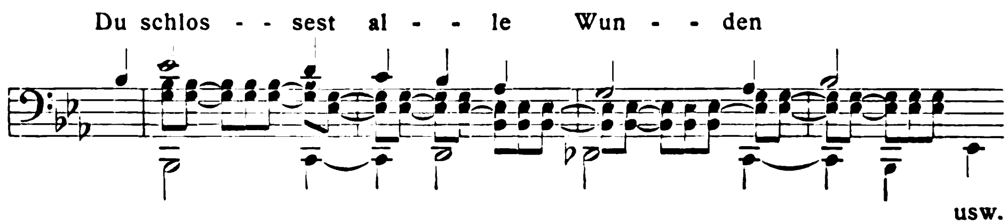
Schlußchor der Gassenbuben:
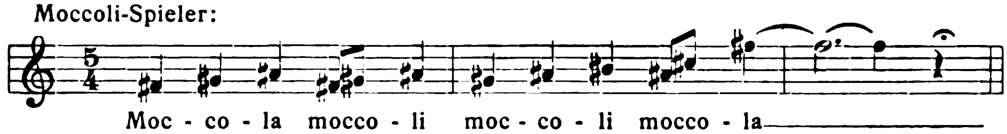


Zweiter Akt. Erste Szene. Monolog des Fürsten:

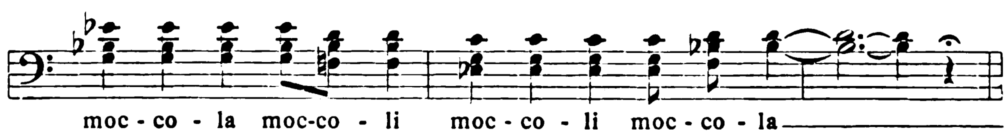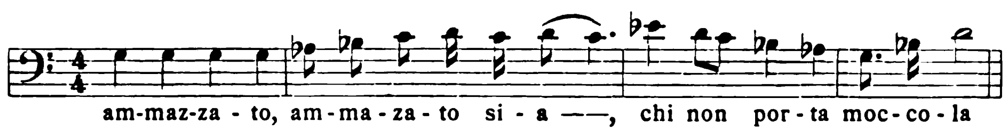


Der Fürst zu Giazinta:
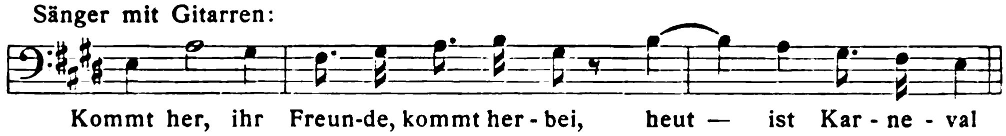


Zweite Szene:
Moccoli-Spieler:
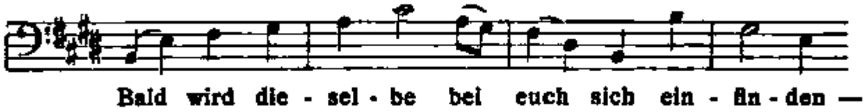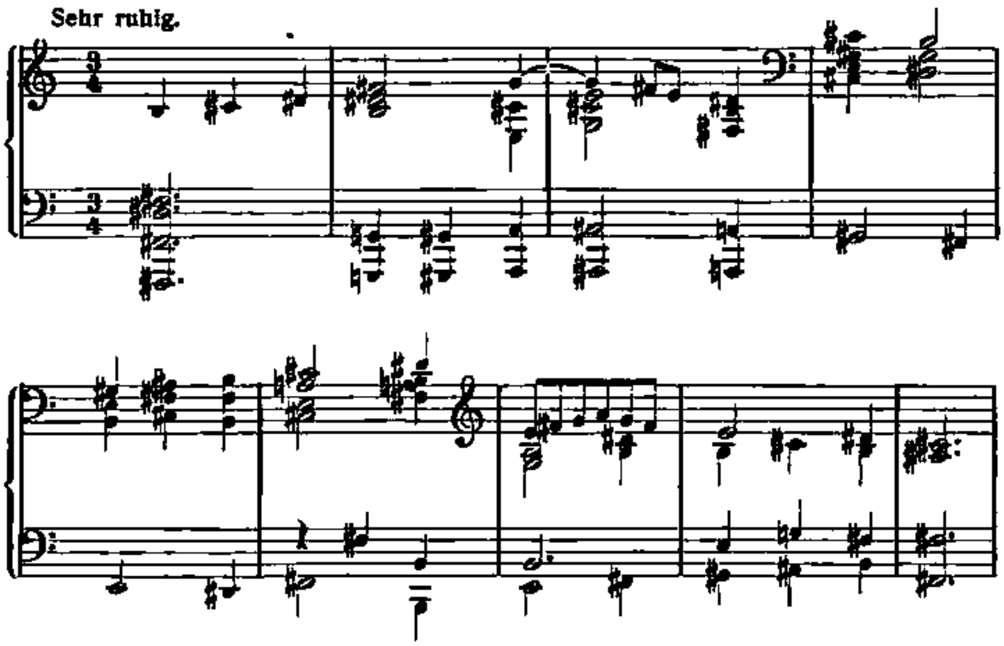






Sänger mit Gitarren:
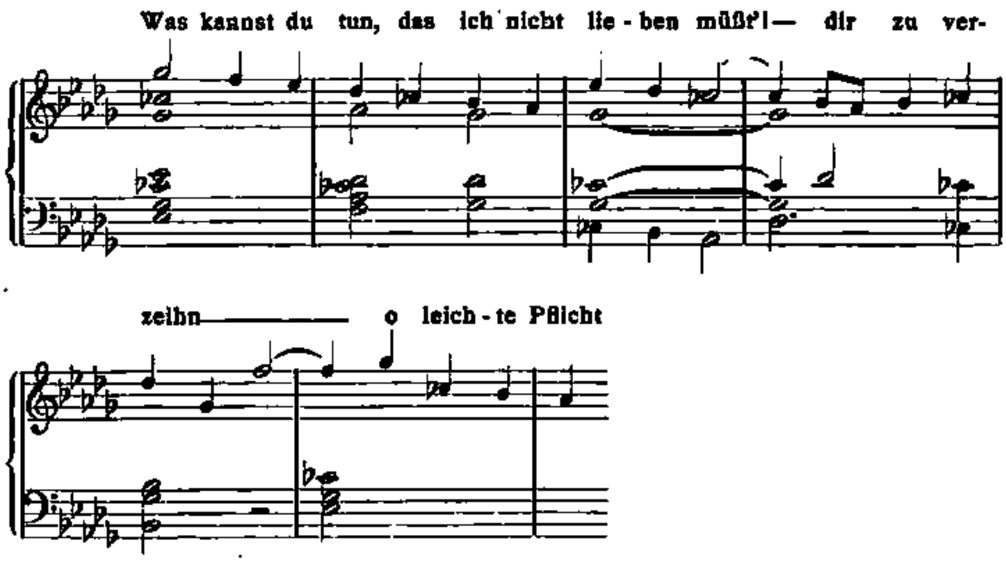


Pantalone die Prinzessin ankündigend:
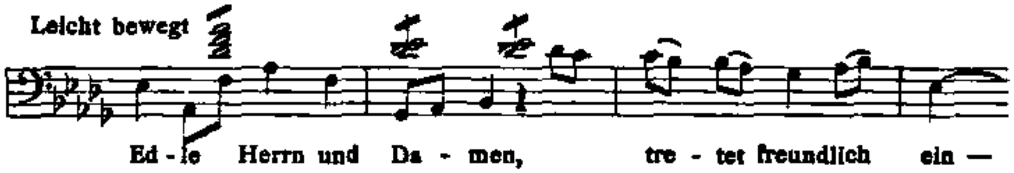


Die Schlußszene zwischen Claudio und Giazinta wird hauptsächlich von zwei Themen beherrscht, deren eines in seiner vollen Entwickelung so lautet:
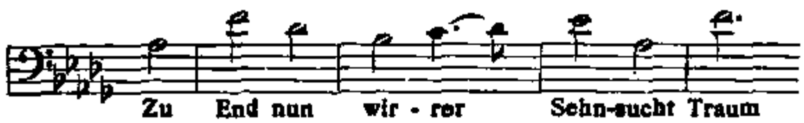


Giazinta verzeiht:



Pantalone:



Der Hochzeitskantus:



W. Riezler



ZUR ELEKTRA

von Richard Schaukal-Wien

Motto:
„Richard Strauß, der sich in exquisiter Literatur gefällt, scheint noch eine Zeitlang an andere sich verschwenden zu müssen, ehe er sich auf sich selbst besinnt."
(Schaukal,
Beiträge zum Problem des Musikalischen.
Geschrieben Sommer 1907.)

Nicht das ungemeine Können kennzeichnet den Künstler. Daß er könne, was er unternimmt, ist die Voraussetzung seiner Wirksamkeit. Ein Künstler, der nicht kann, was er will, ist unzulänglich. Die Geschichte der Kunst lehnt ihn ab.

Was er will, entscheidet über den Künstler. Und das Wollen jedes wirklichen Künstlers ist eine Bejahung seines Wesens. Jeder große Künstler läßt sich auf eine Formel bringen, die nur für ihn gilt: jeder Künstler ist eine nur sich selbst gleiche Einheit. Literarhistorikern ist es ein Vergnügen und Metier, den Einflüssen nachzuspüren, die am Werk sind an einem Künstler. In solchem Beginnen können Ernst und Ehrlichkeit sein. Es führt zu Klarstellungen und Einreihungen. Aber sie interessieren eigentlich doch wieder die Spezialisten des Metiers. Künstlerische Einsicht geht auf das Problem aus. Das Problem Plato z. B. bleibt unberührt von den Wandlungen, die an seinem Phänomen etwa die Entwickelung hervorriefe. Ein Plato von heute wäre trotz den andern Verhältnissen Plato. Das Prinzip ist ewig. Man geht als Historiker, selbst als Psychologe immer nur darum herum. Es ist der Unsinn der intellektuellen Bildung, daß sie vom Schema nicht loskommt. Kunst ist nicht mit „Bildung" zu erfassen. Kunst verlangt Kunstgefühl. Darum ist die Kunst einsam. Einsamer im Bereiche der Bildung denn unter naiven Barbaren. Ihre Gefahr ist heute der Einfluß nicht des Künstlerischen der Vorgänger — ohne Ahnen ist kein Edler —, sondern des Intellektuellen. Kunst sollte eigentlich gar nicht „wissen". Das ist freilich nur als Theorie wahr. Aber Praxis „widerlegt" niemals die abstrakte Wahrheit. Praxis ist nur Zeichen und Vordergrund. Theorie — in diesem Verstand — ist der Sinn des Ganzen (nicht der „Begriff"!).

t) lesen denn einen im
en also.
ünstler. Richard Strauß
Er ist im Grunde sehr
s koloristische Orchester,
.. Das könnte auch ein
›trauß zu sein. Richard
gleichsweise ungemeinen
e Leute, zumal die soge-
n als dem Kennerschafts-
:hes. Ich würde Strauß,
durch das relativ Neue
ette, das alles dahingeben
rauß endet dort, wo er mir
ennern von Kakophonieen,
ch einfach nicht höre,
hträgt ins Reich, wo ich
nigreich der großen Kunst.
en Technik mich nicht zu
wunden sein. Zum Teufel
dazubleiben —, ich rede
\. Hoffmanns Dschinnistan.
tunatus (in dem intuitiven
zu „Kennern" und Rezen-
:: Giorgione, Rembrandt,
und Keller. An Musiker
— das „Prinzip" Strauß.
gegen ihn. Warum nötigt
ırch etwas Fremdes, durch
r das nötig? Ich sage ge-
› von vornherein? Er weiß
iv ist dieser „Techniker".
·. (Er hat ja selbst mit-
ch ihm sagen, Künstler,
ur ab, die auf dir kribbelt.
estes Dir immer entquillt,
lem Tiefsten ins Höchste,
a gegen das sogenannte
villen, ich bin doch kein
nau so natürlich wie das
:machte, das Unechte.

Ein interessantes Beispiel für die intellektuelle Verbildung des Elementaren ist mir Richard Strauß. Strauß — dies will ich gleich vorausschicken, um jede mißliebige Gefolgschaft stumpfsinniger Aha-Leute abzulehnen — Strauß ist ein elementarer Künstler. Aber ich sehe ihn auf falschen Wegen zu sich selbst, auf den Wegen der „Literatur". Was ist „Literatur"? [1]) Intellekt-Können ohne das Elementargefühl (Genie) der Kunst. „Literaten" sind Menschen, die nicht rein, sondern literarisch empfinden, das heißt indirekt, unecht. Echt ist nur das Elementare, wahr nur das Gewordene, lebendig nur das Organische. Auch der Künstler hat sein Bestes im Lebendigen. Sein Lebendiges andern zu verlebendigen, ist der Beruf des Künstlers. Der Künstler gestaltet seinen Eindruck von der Welt, gestaltet ihn mit seinen eigenen, einzigen Mitteln zu seinem eigenen einzigen Zweck. Der Sinn dieses Zwecks ist Wahrheit. Jeder Künstler ringt auf seine Weise nach ihr. Zur Wahrheit gelangt keiner. Die Wahrheit ist in Gott, und Gott ist in der Welt. Gott ist der Sinn der Welt, ihre Wahrheit. Künstler sind Gottsucher. Der Literat ist ein Zerrbild des Gottsuchers. Er erschöpft sich in seinen Mitteln, die keinen Zweck außer sich selbst haben. Dem Literatur-Literaten — es gibt allerlei „Literaten", zeichnerische, musikalische usw. — sind die Worte, die elenden Worte, als Worte das Ende. Der typische Literat ist Oskar Wilde. Man darf ihn den großen Literaten heißen. Was dem Literaten zu erreichen möglich ist, hat er erreicht. Und da das Wesen Wildes eigentlich im Sagen beschlossen ist — er ist kein Finder, Erfinder, er ist der geniale diseur — so kann man ihn sogar als einen Künstler ansprechen. Denn in seinem Werk ist diese ganze (exquisite) Vorläufigkeit, die Wilde bedeutet, eingefangen. Freilich wird dem Begriff Künstler, auf Wilde angewendet, sofort ein peinlicher Hauch anhangen wie hängende Nebelluft: das Künstliche. Wilde war ein künstlicher Künstler. Die großen Künstler sind natürlich. Ihr Künstliches ist nicht ihre Natur, sondern ihr Metier. Shakespeare z. B., der größte Künstler aller Zeiten und Völker, hat sehr viel Künstliches. Aber das Shakespeare'sche, so sehr es dieses Reizenden bedarf, um ganz es selbst zu sein, ganz zu sich selbst zu kommen, sitzt doch tiefer, ist als Prinzip, Kraft, Keim im dunkeln Kern des Seelischen.

Das Künstliche im Metier verlangen künstlerisch Verwöhnte vollkommen. Vollkommenheit ist nämlich im Künstlichen, Metierhaften möglich. Flaubert ist im Metier vollkommen. Wer das ganz erfühlt hat, kann keinen Roman als Roman (nicht etwa als Confessio, da spielt etwas ganz

[1]) Vgl. mein Buch „Literatur. Drei Gespräche", München und Leipzig bei Georg Müller 1906, und meinen Artikel „Symptome. Zur Naturgeschichte des Literaten" („Die Gegenwart", Berlin, No. 18 vom 1. Mai 1909.)

andres als das lüsterne technische Interesse mit) lesen denn einen im Flaubertschen Sinn vollkommenen, einen russischen also.

Dies zur Erklärung des Künstlichen im Künstler. Richard Strauß ist gar nicht so künstlich, wie er vielen dünkt. Er ist im Grunde sehr einfach im „Metier“. Man darf sich da durch das koloristische Orchester, die kühne Instrumentierung nicht blenden lassen. Das könnte auch ein andrer können — Mahler z. B. —, ohne doch Strauß zu sein. Richard Strauß ist weit mehr als diese seine nur vergleichsweise ungemeinen Mittel. Er bewältigt sie, und darüber staunen die Leute, zumal die sogenannten Kenner. Daran ist — von einem höheren als dem Kennerschaftsstandpunkt aus gesehen — gar nichts Erstaunliches. Ich würde Strauß, so sehr sich meine Kennerschaft gekitzelt fühlt durch das relativ Neue und sogenannt Unerhörte dieser Instrumentenpalette, das alles dahingeben für sein Elementares. Die übliche Kritik über Strauß endet dort, wo er mir anfängt, jenseits der Technik. Da ist bei den Kennern von Kakophonieen, Tonmalereien usw. die Rede, lauter Dingen, die ich einfach nicht höre, wenn mich sein Elementares aufnimmt und hochträgt ins Reich, wo ich mich selig heimisch fühle: dem unsichtbaren Königreich der großen Kunst.

Das wäre mir ein trauriger Künstler, dessen Technik mich nicht zu ihm durchließe. Technik muß im Kunstwerk verwunden sein. Zum Teufel mit aller Technik — das heißt, sie hat beileibe dazubleiben —, ich rede von ganz andern Dingen, ich spreche von E. T. A. Hoffmanns Dschinnistan. Ich spreche wie Rudolf Kassners Joachim Fortunatus (in dem intuitiven Buch „Moral der Musik“) zu „Musikern“, nicht zu „Kennern“ und Rezensenten. An Musiker wendet sich alle Kunst: Giorgione, Rembrandt, Watteau, Tiepolo, Shakespeare, Flaubert, Kleist und Keller. An Musiker wendet sich — wieder mit Hoffmann zu reden — das „Prinzip“ Strauß.

Und nun kommt mein klagender Einwand gegen ihn. Warum nötigt er mich, ihn — nicht durch Technik, sondern durch etwas Fremdes, durch trübe „Literatur“ hindurch zu erkennen? Hat er das nötig? Ich sage geruhig: nein. Warum verdächtigt er sich mir also von vornherein? Er weiß es gar nicht, wie wenig er es nötig hat. So naiv ist dieser „Techniker“. Naiv wie ein Abonnent der „Neuen Rundschau“. (Er hat ja selbst mitgetan am „Morgen“.) Richard Strauß, möchte ich ihm sagen, Künstler, Mensch, Riese Gulliver, schüttle doch die Literatur ab, die auf dir kribbelt. Ich will es dir aus dir selbst beweisen, daß dein Bestes Dir immer entquillt, wenn du dich frei in die freie Luft reckst: aus dem Tiefsten ins Höchste, aus dem Menschlichen ins Göttliche. Nicht etwa gegen das sogenannte Perverse wendet sich meine Kritik. Um Gottes willen, ich bin doch kein Wald- und Wiesen-Banause. Das Perverse ist genau so natürlich wie das „Gesunde“. Ich wende mich nur gegen das Gemachte, das Unechte.

Und unecht ist die literarische Mache, in der der Riese Strauß wie der Bär am Nasenring herumgetrieben wird. Ahnte er, wie das dem besseren Teil seiner Bekenner auf die Nerven geht! Ich habe „Salome" und „Elektra" je zweimal gehört und von den vier Abenden den Eindruck seelischer Ereignisse mitgenommen. Diesen großen, starken, nachwirkenden Eindrücken hat das, was ich jetzt ausdrücken will, gar nicht einmal etwas Ernstliches anhaben können. So lebenskräftig ist die künstlerische Potenz Strauß.

Aber nachsinnend verdenk' ich's ihm, daß er mir berechtigten Anlaß gibt, ihm kopfschüttelnd zu sagen: Gulliver, recke und rüttle dich, erwache!

Was ist der erste — ein bedenklicher — Einwand gegen Strauß, den Opern- oder Tragödienkomponisten (der Begriff tuts nicht, die Sache will's)? Die beiden Werke sind zu lang, d. h. sie haben „Längen". Diese Längen sind Schwächen. Den beiden Werken fehlt die Konzentration. Warum? Weil beide Werke Sklaven der Literatur sind. Bei Richard Wagner gibt es keine Längen. Das sage ich wohlweislich, lehne jeden Einwand ab. Ich habe mir in Jahren alle möglichen Einwände selbst gemacht. Ich weiß noch sehr genau, wie wenig mir einst der „Tristan" zu geben hatte, als ich ihn zum erstenmal hörte. Heute bedeutet mir „Tristan" das Höchste, was ich neben Beethovens Sonaten überhaupt musikalisch erlebt habe. Ich bin in ihn hineingewachsen. Ich begreife ihn organisch. „Elektra" und „Salome" — das nämlich, was von ihnen bleibt, wenn man das Surrogat abräumt — sind Torsi, besser geniale Versuche, noch lange keine Erfüllung. Strauß ist in ihnen immer wieder bei sich, aber er erfüllt sich nicht zu sich selbst darin, wie jeder große Künstler in jedem seiner großen Werke sich erfüllt. Es sind keine ganz von ihrem Äther gespannten Kugeln, bildlich gesprochen. Sie haben Falten. Das macht, sie sind verfehlt gewollt, sind überhaupt „gewollt" d. h. gemacht. Dieser an der Quelle dennoch herrlich dumpfe Wille ist mit zuviel Klarheit — irre gegangen. Man komponiert keine Wildesche „Salome," keine Hofmannsthalsche „Elektra".

Man komponiert nämlich nicht „Literatur", man komponiert nicht Worte, sondern das über, „hinter den Worten".[1] Strauß meint wohl, er hätte das getan. Gewiß, zum Teil. Und dieser Teil ist bedeutend und ist Strauß. Alles andre aber sind — Falten oder Längen oder Breiten oder Leeren oder wie man's schon nennen will, kurz nichts.

In einem vollkommenen Gedicht steht jedes Wort zum andern in einem notwendigen Verhältnis. Genau so ist es bei jedem vollkommenen Werk der Kunst. Nicht der „Stil" schafft Unterschiede. Der „Don Juan" ist

[1]) Vgl. meinen Artikel „Beiträge zum Problem des Musikalischen" (Wiener „Fremdenblatt" vom 30. August 1908) und als Pendant „Vom Tanzen" („Zukunft", XVI. Jahrg. No. 22 vom 28. II. 1908).

genau so groß wie der „Ring“, die „Penthesilea“ genau so groß wie die „Madame Bovary“. Die Leute, die immer sagen: „Ja, das ist eben von Goethe! usw.“, sind Schwachsinnige.

Jeder Künstler hat „Recht“, keiner ist ein Kanon. Die Gesetze eines Kunstwerks sind aus ihm selbst zu entnehmen. Wer das nicht ahnt, wird's nie begreifen. Aber „Literatur“ ist nichts. Literatur ist ein Gebläse. Und wer Worte, windige Worte komponiert, wird — Wind ernten.

Was ist das Richard Strauß'sche? Das Grauen vor dem siegenden Gefühl und die Wollust dieses Grauens, die es im Schauder selbst überwindet. Sehr wenig Ahnung verraten die Urteiler, die Strauß vorwerfen, daß er gleichsam „noch einmal“ die „Salome“ komponiert habe. Noch zehnmal wird er sie komponieren, wenn er zu sich selbst geht! Er wird sie — oder das Motiv der „Elektra“: Grauen des Gefühls — immer wieder auf seinem Weg finden. Jeder Künstler hat eine unhörbare Berufung. Ihm selbst ist sie wie eine Stimme im Traum. Er weiß nicht, was sie ruft, weiß nicht, wohin sie ihn ruft. Aber er fühlt, er muß ihr folgen. Ob durch Gestrüpp, auf Umwegen oder auf dem geraden Wege: das ist Schicksal. Ich bin weit entfernt davon, Strauß einen „Vorwurf“ daraus zu machen, daß er seinen Weg zu sich so überflüssiger-, so vergeuderischerweise sich erschwert. Solange der Künstler es nicht selbst spürt — das Gewissen, das keiner besser kennt als der Künstler — hat der Vorwurf keine Berechtigung. Erst wenn man als ehrlicher Beobachter merkt, daß das Gewissen mundtot gemacht werden soll, daß einer seine Augen und Ohren verschließt vor der eignen bessern Einsicht, hat man das Recht, ihn vor sich selbst anzuklagen. Heute habe ich noch die Überzeugung: Richard Strauß wird die literarischen Gespenster (nochmals nicht die „Stoffe“, aber ihre Mache!) verjagen, wird sich erinnern, was Richard Wagners tief symbolischer Künstlerweg gewesen ist, wird sich heimlich selbst befragen und nicht begreifen, wo er solange geweilt hat. Von einem andern bedeutenden Künstler unsrer Zeit, von Gustav Klimt, habe ich diese Überzeugung längst nicht mehr.

Die „Literatur“ ist eine böse Schlingpflanze. Sie zieht zum Grund hinab. Bei Strauß hat sie ihre zähe Kraft bisher noch als an einem Kräftigern vergeblich aufgebraucht. Er ist immer wieder heraufgekommen. In „Salome“ wie in „Elektra“ gibt es Höhepunkte allerreinster Elementarkünstlerschaft. Ich kenne in der ganzen Musikliteratur kaum ein Kapitel, das sich mit der Erkennungsszene Orestes-Elektra vergleichen ließe. Der Tumult einer vom Unerwarteten, nicht mehr für möglich Gehaltenen überwältigten Seele — das Schicksal in diesem vom Intellekt nur, nicht vom Gefühl „Unerwarteten“, ihm als ausgeschlossen Bezeugten — ist hier mit einer künstlerischen Wahrheit erschaffen, wie sie nur Shakespeare in den

grandiosesten Stellen des Othello, des Lear erreicht hat. Oder der dithyrambische Triumph der Elektra nach jahrelangem, dumpfbrütendem Harren, die aus der hütenden Asche jach auflodernde Glut der Rache. Aber hart neben solchen Spitzen, unersteiglichen Eisnadeln der Kunst — Wortbemalungen und musikalische Abziehbilder, Panoptikum-, Zirkusroheit, Textgelalle von kindischester Literatenart oder -unart, das sich schon dadurch aufs beschämendste selbst widerlegt, daß, wer nicht das „Büchel" in der Hand hält, überhaupt keine Ahnung davon hat, was sich dort oben eigentlich „vertont" vernehmen läßt.

Überhaupt: symphonisch sind diese musikalischen Tragödien, nicht bühnenmusikalisch, nicht wagnerisch; die menschliche Stimme ist nur ein Faden im sonstigen instrumentalen Arabeskenwerk, unmenschlich die Zumutung an den „singenden" Darsteller, unendliche Literatengeschwätzigkeit durch zu verlebendigende Notenzeichen tönend zu illustrieren. Man läßt sich speziell bei der Wiener „Elektra" durch die unvergleichliche Kunst der großen Pariser Sängerin (Marcel) darüber hinwegtäuschen, die selbst ein Ereignis ist, größer als das technische Orchester-Experiment, dem sie hingegeben dient. Man vergleiche doch unbefangen mit dieser nobeln, natürlichen, rhythmischen, in jedem Nerv wachen, an Grazie, Flötenwohllaut und Körperwohlsicht unübertrefflichen, einem darstellerischen Wunder gleichzuachtenden Frau die bei allem Aufwand an Studium übel chargierte, grelle, krasse Klytämnestra unsrer sonst so bedeutenden Mildenburg, die ungeleckte, rührend-täppische Rastlosigkeit der wunderschönen und mit herrlichen Stimmitteln begabten Weidt mit der künstlerischen Mäßigung des der Marcel ebenbürtigen Schmedes, die antike Kraft und düster symbolische Größe Weidemanns mit dem fadenscheinigen Theater der Statisten (Friesstellungen wie in lebenden Bildern des Orpheum!).

Resumieren wir: ein Ragout. Dünne Literatur-Brühe, Blasen werfend, mit köstlichen Leckerbissen, bei denen man genießend die Augen schließt. Oder in einem würdigeren Bilde: ein Regen-Orkan, der immer wieder ans — nasse Pflaster gemahnt. Man bleibt halbe Stunden lang kalt und weint dann einige Minuten vor Seligkeit.

Welche Leidenschaft, welche Magie verschwendet an einen literarischen jardin des supplices! Und welche Größe doch in der Idee, daß das alles dem kolossalen Eindruck nicht schadet!

Ich habe die enthusiastisch gefeierte Premiere mitgemacht als ein Demonstrant. Ich habe mit-, ja vorgerast für Strauß. Denn ich glaube an ihn, und weil ich ihn liebe, hoffe ich für ihn.[1])

[1]) Vgl. meinen Artikel „Zur Elektra. Prinzipielles" in No. 18 der Allgemeinen Zeitung, München, vom 1. Mai 1909.

ERINNERUNGEN AN HANS VON BÜLOW VON LAURA RAPPOLDI-KAHRER

MIT UNVERÖFFENTLICHTEN BRIEFEN LISZTS UND BÜLOWS

herausgegeben von

Dr. Julius Kapp-Frankfurt a. M.

Die ununterbrochenen Konzertreisen zu Anfang der 70er Jahre, die „zwei und einhalb Jahre angestrengtester Vagabundiererei", wie er es nennt, hatten Hans von Bülows ohnehin schon sehr angegriffene Gesundheit völlig erschöpft. „Augenblicklich bin ich in jeder Hinsicht Patient, d. h. in einem Zustand körperlicher und geistiger Lähmung befindlich, dem nur durch mehrmonatliche absolute Ruhe abgeholfen werden kann," schreibt er im Juni 1874 (Bülow, Briefe V, Seite 193. Leipzig, Breitkopf & Härtel). Er wählte daher das thüringische Badeörtchen Salzungen für die Sommermonate zum Aufenthaltsorte. Am 26. Juni 1874 traf er, aus Italien kommend, wo er Liszt und die Fürstin Wittgenstein besucht hatte, dort ein. Er gebrauchte eifrig die Badekur und lebte in völliger Zurückgezogenheit.

„Ich verkehre hier absolut mit niemandem ausser mit zwei meinethalben hierhergewanderten Schülerinnen, deren Enthusiasmus und Talent die mir auferlegte Plage verdienen. Die eine der genannten Eleven ist eine sehr charmante, nicht besonders anspruchsvolle Dame aus Liverpool, die Mann und Kinder auf ein Quartal meinetwegen verlassen hat, Mrs. Beesley, etwa 28 Jahre alt, sehr ausbildungsfähig. Sie hat früher öffentlich gespielt — ziemlich viel Unterricht gegeben — enfin sie wird bei Rückkehr meiner Lehrmeisterei Ehre machen. Sie fördert ein klein wenig meine Fortschritte im Englischen, dessen Bewältigung mir unsäglich schwer wird, zumal mein Gedächtnis, überfüllt nicht mit Dingen, leider aber mit den unzähligen Persönlichkeiten, die mich durch alle Länder verfolgen (auch hier, wo ich sie aber abblitzen lasse), dieses so übermässig angestaunte Gedächtnis bedenklich zu ‚striken' beginnt. Die andere Pianistin ist auch schon eine ziemlich fertige, bereits gereifte. Der Jugendverderber Abbé Liszt hat sie sogar schriftlich als eine „Collegin" erklärt: Laura Kahrer,"

berichtet Bülow seiner Mutter (a. a. O. V, 204). Es war natürlich für die beiden Damen durchaus nicht leicht gewesen, Bülows Schülerinnen zu werden. Nur das wirklich große Talent und die warmen Empfehlungen ihm nahestehender Musiker hatten ihn bewogen, „diese Fesseln" auf sich zu nehmen.

Laura Kahrer (geb. 14. Januar 1853) war Schülerin von Professor Dachs am Wiener Konservatorium und trat zum ersten Male in einem

Wohltätigkeitskonzert im dortigen Hofoperntheater vor die Öffentlichkeit. Liszt, der diesem beigewohnt hatte, sandte ihr anderen Tags nebst einer silbernen Feder zum Komponieren folgende Zeilen (Liszt, Briefe II, 141):

Liebe erstaunliche Künstlerin, Empfangen Sie dies kleine Erinnerungszeichen an die Stunde, wo Ihr ausserordentliches Talent mich so freudig überraschte, und seien Sie der aufrichtigen Wohlgewogenheit versichert, mit welcher Ihnen verbleibt

15. April 69 Wien F. Liszt

Den nächsten Sommer wurde sie seine Schülerin in Weimar, studierte dann bei Adolf Henselt in Petersburg, machte mehrere Konzertreisen und weilte im Sommer 1873 wieder bei Liszt. Nach Rückkehr von einer großen russischen Tournee im Winter 1874 fühlte sie das Bedürfnis, nochmals ernsthaften Studien obzuliegen. Ihr Bräutigam, der Konzertmeister Ed. Rappoldi (1839—1903), Freund und Quartettgenosse Joachims und Lehrer an der Berliner Hochschule, wünschte, daß sie bei Professor Rudorff an der Hochschule studiere. Doch der Unterricht dort sagte ihr keineswegs zu, und sie wandte sich daher brieflich an ihren verehrten Meister Liszt, ob er ihr vielleicht eine Empfehlung an Hans von Bülow geben könne. Liszt, der bekanntlich seit der unvornehmen Handlungsweise Joachims im Jahre 1857 und dessen berüchtigtem Absagebrief an die „neudeutsche" Schule mit diesem als Menschen — den Künstler Joachim erkannte er stets in vollem Maße an — ganz auseinander gekommen war und nie viel von Musikschulen gehalten hat (hierauf bezieht sich auch die folgende Stelle „musikalische Mißverhältnisse"), antwortete ihr mit nachstehendem, noch unveröffentlichtem Schreiben:

Sehr geehrtes liebes Fräulein, Obschon ich wenig Gelegenheit hatte, Ihnen mein aufrichtig wohlwollendes Interesse zu bezeigen, verbleibt es ungeschmälert. Gewisse musikalische Missverhältnisse sind mir nur zu bekannt: deshalb verzichte ich auf jedwede Einmischung — und liess Ihr vorletztes Schreiben unbeantwortet. Auch heute bin ich etwas verlegen bezüglich der von Ihnen gewünschten Empfehlung. Ob Baron Hans von Bülow im Laufe des Sommers in Deutschland verweilt, ist mir noch nicht bekannt, und wenn er sich dazu entschliesst, wird er gewiss sehr der Ruhe bedürfen, — folglich wenig disponiert sein, selbst liebenswürdige und ausgezeichnete Pianisten zu hören. Indessen wollen Sie, liebes Fräulein, Ihrem Glück vertrauen und Bülow aufsuchen, so zeigen Sie ihm diese Zeilen, womit Sie wiederholt versichert, dass in angenehmster Erinnerung Ihres Talents und Ihrer Persönlichkeit Ihnen stets verbleibt freundlichst gesinnt

13. April 74 Pest F. Liszt

Dieses Schreiben, zu dem noch Empfehlungen der Berliner Musiker Ehlert, Weitzmann, Kroll u. a. kamen, und vor allem eine Einladung bei Herrn Bankier Perl brachte Fräulein Kahrer dem erwünschten Ziele näher. Bülow ließ sie sich vorspielen und erklärte sich darauf sofort bereit, sie zu unterrichten. Die Monate Juli bis September 1874 genoß sie dann zu Salzungen und Liebenstein den kostbaren und anregenden Unterricht Bülows,

der hauptsächlich den letzten Sonaten Beethovens gewidmet war. „Herr von Bülow ist wirklich eine so edle Natur, wie ich fast noch nie kennen gelernt; trotz seines Nervenleidens beschäftigte sich derselbe neun Wochen fast täglich mehrere Stunden mit mir! — Es war eine für mich unvergeßliche Zeit," berichtet sie darüber begeistert an Liszt (Br. an Liszt III, 157). Diese Studienzeit bei Bülow war von solchem Erfolg begleitet, daß ihr dieser zum Abschied nebst mehreren anderen das folgende, hier zum ersten Male veröffentlichte allgemeine Empfehlungsschreiben mitgab:

Fräulein Laura Kahrer, gegenwärtig Gattin des Herrn Kapellmeister Rappoldi, Violinprofessor an der Königlichen Hochschule für Musik zu Berlin, ist nach meiner mündlich des häufigen ausgesprochenen Überzeugung das weitaus genialste und zugleich gediegenste Klaviertalent neuerer Zeit. Autoritäten ersten Ranges, wie Herr Abbé Franz Liszt und Herr Professor Henselt haben eine gleiche Meinung schon früher kund gegeben. Im vergangenen Sommer hatte ich das Vergnügen, ihr mit meinem Rate bei Einstudierung der letzten grossen Klaviersonaten Beethoven's behilflich zu sein und kann versichern, dass ich einen so eminenten Vortrag z. E. von op. 106 von den berühmtesten Pianisten — geschweige denn von einer Pianistin, auch nicht annähernd gehört. Die staunenswerte, in der trefflichen Schule des Herrn Professor Dachs in Wien auf das Gründlichste ausgebildete Technik der jungen Künstlerin, verbunden mit ihrer musikwissenschaftlich entwickelten Intelligenz, befähigt sie, wie keine ihrer Colleginnen der Gegenwart, zur Lösung der schwierigsten und edelsten Aufgaben, vorzugsweise der klassischen Tonkunst. Möge ihr die Gelegenheit, sich selbst durch ihre Leistungen öffentlich zu empfehlen und die ihrem Talente zukommende Stellung zu erringen, von Seiten der Kunstgenossen und verständigen Kunstfreunde überall erleichtert und gefördert werden.

Bad Liebenstein, Sept. 1874 Dr. Hans von Bülow

Diese wertvollen Empfehlungen ebneten auch rasch den Weg zur öffentlichen Anerkennung. Ein Konzert in der Singakademie zu Berlin Januar 1875 brachte einen vollen Erfolg. Bülow schrieb auf die Kunde hiervon an die inzwischen verheiratete Künstlerin die folgenden, bisher unveröffentlichten Zeilen:

Geehrte Frau Kapellmeister, Die Mitteilung über Ihren großen Erfolg in Berlin mit op. 106 hat mich ganz ausnehmend erfreut, und ich danke Ihnen für Ihre liebenswürdige Aufmerksamkeit. Dass sie mich, d. h. Ihr Success überrascht hätte, kann ich nicht hinzufügen, da ich, wie Sie sich erinnern, Sie eigentlich meinerseits darauf vorbereitet hatte mit dem zu meiner Befriedigung so gut ausgefallenen Rate, sich durch eine ganz exceptionelle Leistung, wie eben den Vortrag jener so wenigen Auserwählten zugänglichen Beethovenschen Sonaten mit einem Schlage womöglich den Rang in der klavierspielenden Welt zu erobern, den einzunehmen Sie Ihr ganz eminentes Talent befähigte und berechtigte. Der Kritiker der Nationalzeitung, Herr Dr. Gumprecht, ist ein alter Feind von mir, was niemals gehindert hat, dass ich ihn nicht für den kompetentsten Richter in Instrumentalmusik erklärt hätte. Seine überaus warmen Worte über Sie sind mehr wert, als irgendwelche gesprochenen oder geschriebenen Lobesworte im ganzen übrigen deutschen Reich, und so lassen Sie mich denn Ihnen hierzu aufs Aufrichtigste und Teilnahmsvollste Glück wünschen.

Eine gleiche Gratulation hätte ich Ihrem Herrn Gemahl zu adressieren, von dessen überaus glänzendem Erfolge in Leipzig mit Meister Joachim's „Ungarischen Konzerte“ mir ein Ohrenzeuge erzählt hat. Mit den besten Wünschen für Ihr häusliches Glück, das stets mit den Resultaten Ihrer künstlerischen Tätigkeit in der Öffentlichkeit gleichen Schritt halten möge, grüsse ich Sie und Ihren Herrn Gemahl in aufrichtigster Hochschätzung

Liverpool 3. Febr. 75 ganz ergebenst

Hans von Bülow

Kunstreisen durch fast ganz Europa schlossen sich an, die bald den Namen Rappoldi-Kahrer zu einem der klangvollsten im Konzertsaale machten. Unter anderem spielte sie bei der Tonkünstlerversammlung zu Sondershausen 1886, der letzten, der Altmeister Liszt beiwohnte, erstmalig Felix Draesekes, ihr gewidmetes großes Klavierkonzert op. 36 in Es-dur. Im Jahre 1877 war das Künstlerehepaar von Berlin nach Dresden verzogen, wohin Rappoldi zum ersten Hofkonzertmeister und Professor am Dresdener Konservatorium berufen wurde. Frau Rappoldi-Kahrer dagegen, seit 1879 kgl. sächsische Kammervirtuosin, übernahm 1890 eine Klavierprofessur an derselben Anstalt, die sie noch heute bekleidet. Leider hat sie sich jedoch seitdem fast gänzlich von der Öffentlichkeit zurückgezogen. Kennt somit die jetzige Generation die große Künstlerin auch nur noch dem Namen nach und nicht mehr durch eigenes Anhören, so wird es doch von größtem Interesse sein, die Tagebuchaufzeichnungen aus ihrer Studienzeit bei Hans von Bülow kennen zu lernen, die uns ein Stückchen aus dem überaus wechselreichen Leben dieses großen Meisters lebendig vor Augen führen, zumal Frau Rappoldi-Kahrer wohl die einzige unter den lebenden Pianistinnen sein dürfte, die noch bei Liszt, Henselt und Bülow, dem großen Dreigestirn des Klaviers, studiert hat, und somit aus eigenster Erfahrung interessante Vergleiche zu ziehen vermag.

Salzungen, 9. Juli 1874. Mit meiner Begleiterin, Fräulein Schulz, bin ich heute glücklich hier gelandet. Wir haben eine nette, freundliche Wohnung gefunden, dazu ein gutes Pianino. Das Wetter ist herrlich und die uns umgebende Natur entzückend. Wir hörten, daß Bülow schon hier sei und ganz in unserer Nähe wohne. Eine Schottin ist auch bereits aus Liverpool eingetroffen. Heute um $^1/_2$1 Uhr gehen wir zu Bülow, also warten wir mit Geduld dessen, was da kommt!

10. Juli. Um 1 Uhr gestern waren wir bei Bülow, trafen ihn aber nicht zu Hause. Das Mädchen sagte: „Der Herr Doktor ist eben ausgegangen. Er findet das Essen im Kurhaus miserabel, hält die große Hitze dort nicht aus und speist daher im ‚Sächsischen Hof‘. Herr Baron kommt aber um 3 zurück, schläft eine Stunde und studiert dann.“ Wir gingen

daher wieder nach Hause, hörten im Vorbeigehen jemanden in unserer Straße auf einem ausgezeichneten Piano die Chopin'sche Nocturne in Des spielen. Es war zweifellos die Schottin. Nachmittags begaben wir uns wieder zu Bülow. Das Mädchen wies uns in den ersten Stock und klopfte an einer Türe. Bülow öffnete selbst, sah mich aber in seinem gelben Anzuge so verwirrt an, daß er mir die Frage herauspreßte: „Kennen Sie mich noch, Herr Doktor?" — „Natürlich, natürlich, nehmen Sie nur Platz, meine Damen." Nachdem ich ihm Fräulein Schulz vorgestellt hatte, sagte er: „Es gefällt mir hier gar nicht, gar kein Komfort, schlechtes Essen, furchtbare Hitze usw. Da meine Nerven ruiniert sind, muß ich auch anfangen zu baden." Er schien sehr nervös und sagte alles in einem Atem herunter. Nach einer Pause fuhr er fort: „Sie wollen also hier musizieren, Fräulein Laura. Haben Sie schon eine Wohnung, ein Klavier? Wenn nicht, bekommen Sie letzteres aus Leipzig. Gestern sprach ich mit Louis Ehlert, er ist ein Bewunderer von Ihnen. Lassen Sie sich aber das gedruckt geben, was er von Ihnen sagt, das rate ich Ihnen, denn es gibt Zeiten, wo er die Nase gehörig rümpfen kann. Er ist jetzt Hofpianist des Herzogs von Meiningen, unterrichtet die Kinder dort und wohnt recht hübsch drüben im Schloß. — A propos, was wollen Sie studieren? Haben Sie schon Beethoven op. 106 und die Orgelfugen von Bach-Liszt gespielt?" Auf meine verneinende Antwort sagte er: „Sie müssen gleich mit dem Schwersten anfangen, mit leichten Sachen und Kleinigkeiten gebe ich mich jetzt nicht ab, dazu bin ich schon zu alt, und Sie brauchen mich auch nicht mehr dazu. Immer das Größte! wer soll es denn spielen, wenn Sie sich nicht daran machen?" Ich meinte, da op. 106 die schwerste Sonate sei, vielleicht die anderen vier letzten Beethoven-Sonaten früher zu nehmen Da sagte Bülow: „Wenn man baden will, ist es besser gleich ganz hineinzugehen, als nach und nach immer langsam, da erkältet man sich bloß. — Haben Sie *meine* Ausgabe? Die müssen Sie haben, wenn ich selbst jetzt auch *manches* verwerfe. Schreiben Sie nach Leipzig, man soll Ihnen die fünf letzten Sonaten und das zweite Heft Bachscher Orgelfugen schicken. Kommen Sie morgen um dieselbe Zeit wieder und spielen Sie mir etwas Neues. Ich gebe Ihnen hier Schumanns ‚Kreisleriana' mit, spielen Sie daraus, was Ihnen gefällt." Darnach verabschiedeten wir uns, er begleitete uns bis zur Treppe, ja sogar bis auf die Straße, und verschwand. Die Schulz war erstaunt, daß er so überaus liebenswürdig gewesen und sie als Gardedame so gut aufgenommen.

Sonntag 12. Juli. Als ich gestern morgen übte, hörte ich Bülows Stimme auf der Straße: „Gut das Tempo!" Ich sah aber nicht hinaus, da ich noch im Morgenkleide war. Ich übte fast den ganzen Tag, ich mußte ja die „Kreisleriana", die ich nie gespielt, dieses lange schwere

Stück nachmittags noch vorspielen. Mir klopfte das Herz, als wir um Fünf an Bülow's Tür pochten, und er rauh „herein" schrie. Er war mit Schreiben beschäftigt, ließ aber sofort alles liegen, setzte die Feder hinters Ohr und begrüßte uns aufs Höflichste. „Gehen wir hinunter, auf diesem Piano kann ich Sie doch nicht spielen lassen. Mein Klavier ging nämlich hier oben nicht herein, da war die Hausfrau so liebenswürdig und stellte es in ihr Zimmer unten." Er öffnete die Tür, stürzte förmlich die Treppe hinunter und öffnete unten das Zimmer. „Treten Sie ein, meine sehr werten Damen, es ist Ihnen doch nicht zu heiß?" Er öffnete den Flügel mit der Bemerkung: „Sie haben wohl schon oft auf Bechstein gespielt?" In diesem Augenblick trat der Postbote ein und brachte eine Zeitung. Bülow übergab diese mit der größten Zierlichkeit der Schulz und setzte sich neben mich an den Flügel. Ich spielte die „Kreisleriana", und nach jeder Nummer setzte er sich selbst ans Clavier und spielte sie mir vor, dabei lehrreiche, interessante Bemerkungen über mein Spiel und über das Werk selbst machend. Beim letzten Abschnitt frug er mich: „Haben Sie das von Tausig gehört? Das hat er vollendet schön gespielt, mir gefiel es ausnehmend gut von ihm." Als ich geendet, sagte er: „Sie haben Riesiges geleistet in der kurzen Zeit, es ist unglaublich, es sind doch kaum zwei Tage, seit Sie dieses große Werk kennen." Als ich bescheiden erwiderte: „Es ist sehr schwer und zu kurze Zeit, besonders da ich das Stück nie zuvor gehört oder gespielt habe," da unterbrach er mich: „Zu schwer, sehr schwer, das lassen Sie Andere sagen, das klingt in Ihrem Munde ganz eigentümlich; ich sage Ihnen ganz aufrichtig, Sie leisten mehr, als alle Ihre Colleginnen! Sie sind berufen, die schwersten Sachen, z. B. die letzten Beethoven-Sonaten, zu spielen! Lassen Sie die kleinen Pensionsstückchen, z. B. die Sonate von Scarlatti, den Chopin'schen Walzer in Des usw. die Krebs [damalige Pianistin] spielen; spielen Sie die größten Sachen, wie op. 106. Darauf freue ich mich schon. Hier ist übrigens ein neues Carnevalsstück von Ehlert, hier russische Sachen von Tschaikowsky, einem der bedeutendsten Komponisten der Gegenwart! Das eine spielt Rubinstein, das andere spiele ich und studiere es eben jetzt. Ich würde Ihnen auch das noch vorspielen, aber meine Nerven!" Während ich meinen Hut aufsetzte, kam das Gespräch noch auf Mrs. Beesley. „Die Arme", sagte Bülow, „ich muß mich ihrer annehmen, sie ist extra meinetwegen gekommen und kann kein Wort deutsch. — Also kommen Sie bitte Dienstag wieder, wir wollen die Zeit benützen; man muß jeden Augenblick wahrnehmen, und seien es auch nur ein paar Minuten vor der Suppe; ja, so habe ich es immer gemacht!" — Abends nach 10 Uhr, als wir schon ausgekleidet waren, schickte Bülow noch zu uns wegen der Zeitung; er dachte, Fräulein Schulz hätte sie mitgenommen.

Mittwoch, 15. Juli. Gestern dauerte die Lektion bei Bülow über zwei Stunden. Sie war überaus interessant und lehrreich. Sein Verhalten gegen mich — er behandelt mich nicht als Schülerin, sondern als Kollegin — ist so feinfühlig, so zart und rücksichtsvoll, so nobel und entgegenkommend, daß ich Niemanden nennen könnte, der so zu unterrichten versteht, wie er. Sein Einfluß wirkt Wunder! Seine Art und Weise regt die Phantasie an, man denkt bei jeder Komposition und sucht den Inhalt zu ergründen. Er hat mir bei mehreren Stücken Fingerzeige gegeben, Episoden erzählt, die mich tief ergriffen, und seitdem spiele ich kein Stück, ohne mir einen Hintergrund in Gedanken zu malen. Bülow spielte den ersten und zweiten Satz von op. 106 ganz eminent und eine Toccata von Rheinberger. Als ich dann die Anfangsakkorde der Sonate, die ihm soviel Schwierigkeiten machen, daß er sie, wie er sagte, nie ganz überwinden könne, mit größter Leichtigkeit spannen und spielen konnte, meinte er: „Sie haben eine unglaubliche Hand!" Er ließ mich dann eine schwere Komposition Rheinbergers prima vista spielen und bemerkte hinterher: „Das ist die einzige Eigenschaft, die ich mit Ihrer großen Begabung, was Technik usw. anbelangt, nicht vergleichen kann. Sie müssen mehr vom Blatt lesen." Er gab mir hierfür mehrere Sachen mit nach Hause. Beim Weggehen entschuldigte er sich noch wegen der Zeitung, es sei eine Confusion von ihm gewesen. — Heute aßen wir alle zusammen im „Sächsischen Hof". Ich lernte dabei die Schottin kennen. Bülow war sehr froh und gesprächig. Unter anderem meinte er bezüglich seiner Badekur: „Baden kommt gleich nach Hängen, nur dauert es länger!" Bülow begleitete uns dann nach Hause. Unterwegs sagte Fräulein Schulz: „Fräulein Kahrer erwartet ihren Bräutigam." — „I der tausend", rief Bülow, aufs äußerste erstaunt, „mit wem?" — „Mit Rappoldi, wenn Sie ihn schon kennen." — „Freilich kenne ich ihn. Aufrichtig gestanden, mir tut es immer leid, wenn ich so etwas höre. Sie haben ja noch lange Zeit, überlegen Sie sich das noch." — „Es ist schon ganz bestimmt, Herr Baron," sagte ich. „O, bitte, das kann man noch ändern, denken Sie nur darüber nach." — „Ich konnte es früher auch nicht denken, es ist so schnell gekommen: — meinen Sie denn, Herr Doktor, daß man garnicht heiraten soll?" — „Nein, nein, mir tut es bloß leid um Sie," erwiderte Bülow abermals, und mit einem „Auf Wiedersehen morgen" verabschiedete er sich vor unserem Hause.

Freitag, 17. Juli. Als ich heute zu Bülow kam, spielte er gerade und rief mir beim Eintreten zu: „Sie sind zu alt, um mit Puppen zu spielen, und zu jung, um mit Bräutigam zu spielen!" Auf meine Entgegnung, daß ich überhaupt nicht spielte, sondern es ernst meinte, versetzte er: „Das Sprichwort: ‚Jung gefreit hat nie gereut' hat bei mir nur

umgekehrt Gültigkeit — schon deswegen, weil da die Reue nicht so lange dauert! — A propos, ich hörte Sie heute ‚Au bord d'une source' von Liszt spielen und möchte es noch einmal hören, ich spiele es langsamer". Während ich es spielte, machte er diverse Bemerkungen wegen der verschiedenen Farben des Wassers, so z. B. meinte er bei der Stelle, wo es nach E-dur geht: „Hier nimmt das Wasser eine blaue Färbung an, während in folgender Es-dur Stelle ein Silberglanz erglänzt. Das Licht und die Sonne beleuchten das Wasser — die Tonarten geben die Farben, chromatisch selbstverständlich, regenbogenartig schillernd." Schließlich spielte er das Stück selbst mit einer Klarheit und Durchsichtigkeit, wie fließende Krystallperlen, die bei der leisesten Berührung zu Wasser werden. — Auch die „Kreisleriana" wollte er nochmals hören, und spielte sie zuletzt auch noch selbst. Er schnitt dabei fürchterliche Grimmassen, sang mit und machte folgende, die musikalischen Vorgänge illustrierende Bemerkungen:

Die „Kreisleriana" stellen lauter Gestalten vor, die nur in der Phantasie eines Überspannten existieren. Der Johannes Kreisler ist eine Gestalt aus den „Phantasiestücken" E. T. A. Hoffmann's, der sich auch dieses Pseudonyms bei seinen Musikrezensionen bediente.

No. I. Gleich zu Anfang erscheinen Gestalten, die bei jeder Bewegung ihre Größe verändern. Riesen verkleinern sich, schrumpfen zusammen, andere wachsen wieder sprunghaft. Im Mittelsatz huschen Schatten herein und drehen sich im Kreise. Zuletzt schleppen sie sich alle gegenseitig fort.

No. II. Ein ruhiger Gesang hebt an — Sehnsucht nach unerreichbaren Idealen — Aussprache zu zweien — ein Gespenst vertreibt die Gedanken — Widersprüche ertönen — zuletzt eine Balgerei — endlich Ruhe — der erste Gedanke knüpft wieder an. Intermezzo G-moll. Langarmige Riesen reichen sich gegenseitig Musikhefte von abnormer Größe, Kompositionen von Joh. Kreisler enthaltend. Ein düsterer Gedanke (die Erfindung geht verloren) führt wieder in das erste Thema (in einer anderen Tonart). Die erste Gedanke beschließt wie am Anfang, nur etwas mehr ausgesponnen, das Stück.

No. III. Eckige, hüpfende Figuren überall, abgebrochene unstete Melodieen singend. Zuletzt entfernen sie sich paarweise (immer schneller!) unter großem Spektakel.

No. IV. Phantastische Grübeleien beginnen — zuletzt den Faden verlierend, dann wieder anknüpfend, worauf eine Melodie folgt, bis der erste Teil sich wiederholt.

No. V. Einander nachspringende Gestalten, die Bestimmungen über die Zukunft treffen. — Sie fassen Beschlüsse — die Gedanken eilen bis

ins Unendliche, doch zuletzt verschwinden durch Verkleinerung diese Bilder wieder.

No. VI. Ein Märchen von wunderbarer Schönheit wird hier erzählt (sprechend zu spielen!).

No. VII. Böse Geister treten auf. — Alles Gute und Schöne wird zerstört. Andere folgen nach (Fugato), zuletzt und noch schneller in rapidestem Tempo alles vernichtend. Akkorde, die den Inhalt illustrieren, führen zum Schluß.

No. VIII. Es sind Hühner auf dem Hof. Ein Hahn stolziert mit Grandezza durch denselben (gebrochene Oktaven in B-dur der linken Hand). Die Hühner gackern dazu. Ein Geschrei ertönt, als eine schwarze Gestalt durch den Hof schreitet (mit aller Kraft zu spielen!), doch zuletzt beruhigen sie sich wieder; es waren ja lauter verhexte Hühner! —

Als ich mich nach Schluß der Lektion, die über zwei Stunden gedauert hatte, empfahl, fragte Bülow plötzlich: „Wann kommt Rappoldi? Wird er wohl einverstanden sein, wenn ich mit Ihnen solche Sachen vornehme, die, wie der Berliner sagt, nicht für den Mittelstand sind? — Vielleicht kommen Sie schon morgen wieder, da wird Mrs. Beesley auch da sein."

Sonntag, 19. Juli. Gestern spielte ich bei Bülow das Scherzo aus op. 106, die Toccata von Sterndale-Bennet und die Kreisleriana. Bülow meinte: „Lassen Sie sich's nur nicht verdrießen, diese Sonate wird Sie gut kleiden in Ihren Konzerten, da niemand sie spielt — keine Dame, auch Clara Schumann hat sie nie gespielt." Er spielte mir dann die Fuge noch mit Bravour vor. — Heute speisten wir wieder alle zusammen. Auch der Musikalienhändler Schuberth aus Leipzig war zugegen. Bülow kam dabei wieder auf meine Verlobung zu sprechen und meinte: „Bei der Verheiratung giebt es nur Hammer und Ambos, einer muß der Erstere, der andere der Letztere sein; entweder die Frau herrscht, oder der Mann." Ich sagte darauf: „Das wäre ja entsetzlich, so etwas nur zu denken!" — „Es kommt nur auf die Kraft an, wer es sein soll — ich meine auch die geistige Kraft," war Bülows Antwort. „Da wären wir ja immer das zu bedauernde Element," erwiderte ich. „Ich meine nicht nur die physische, sondern auch die geistige Kraft," betonte er nochmals. — „Werden Sie mit Ihrem Manne auch Konzertreisen machen, dann müssen Sie op. 106 als Repertoirestück wählen. Haben Sie übrigens mit Rappoldi die Sonaten von Joachim Raff gespielt?" — „Bach, Beethoven, Schumann usw., aber Raff nicht", bemerkte ich. „Bravo, sehr schön, aber Ihre oder vielmehr die Richtung Ihres Verlobten ist wohl etwas konservativ, zu klassisch? Ich will durchaus nicht den Ansichten Rappoldis entgegen sein, aber Sie müssen nicht einseitig werden; Sie müssen auch phantastische, dämonische und liebliche Kompositionen und nicht nur ernste und strenge spielen." —

Nach dem Diner spielte er uns dann noch das vierte Scherzo von Brahms und das Cis-moll Impromptu von Chopin ganz wundervoll. Dann aber verließ er uns, da sich der Herzog von Meiningen bei ihm zu Besuch angemeldet hatte. Bülow fuhr dann mit dem Herzog nach Liebenstein und kehrt erst Freitag (24. Juli) wieder zurück.

24. Juli. Wir speisten heute alle zusammen. Bülow war sehr schlechter Laune. Er erzählte von Liebenstein, klagte über die Salzunger schlechten Verhältnisse. „Wenn ich mit den Bädern hier fertig bin, ziehe ich nach Liebenstein, um dieses Nest hier los zu sein." Bülow aß nur die Suppe, sobald er den Aal kommen sah, stand er auf, verbeugte sich tief und gab uns einen Taler, indem er sagte: „Bitte bezahlen Sie mein Couvert — ich muß wo anders essen — es tut mir leid." Er ließ uns plötzlich allein. „Er macht es häufig so mit mir," sagte Mrs. Beesley betrübt, „er geht fort, oder liest die Zeitung." Als wir eben mit dem Kaffee fertig waren, kam Bülow in meine Wohnung, um sich zu entschuldigen. „Ich wünsche Ihnen nie solche Nerven, wie ich sie habe — so schlecht war mir noch nie! Sie und alle Menschen müssen darunter leiden — mir kann niemand helfen!" Er tat mir wirklich leid, er ist so gut und edel, und nach jeder Formlosigkeit oder dergleichen, die durch seine Nervosität hervorgerufen, bittet er immer ab. Er weiß genau, wenn er gefehlt hat. Er bat mich, erst Dienstag wieder zu kommen, da er Montag wieder nach Liebenstein fahren wolle, um sich beim Herzog ein „besseres Futter" zu holen.

4.—12. August. Gestern spielte ich bei Bülow zum erstenmal wirklich zu meiner eigenen Zufriedenheit. Er war des Lobes voll und sagte u. a.: „Sie dürfen das Öffentlichspielen nie aufgeben, da es für Sie und andere nicht gut wäre. Sie haben mich heute außerordentlich überrascht. Ich muß in der Tat staunen." Ich war überglücklich! Bülow war sehr froh und sprach viel mehr als sonst. Er erzählte auch, was er mit Rappoldi, der inzwischen zu Besuch in Salzungen geweilt hatte, über meine Zukunft ausgemacht habe. „Sie müssen in Berlin mit mehr Pomp auftreten, dann kann der Erfolg nicht ausbleiben." Er spielte mir dann noch das Fis-moll Capriccio von Mendelssohn. — Heute (5. August) wurde das Es-moll Scherzo von Brahms, das Gondellied von Mendelssohn und die Novellette in F von Schumann gespielt. Bülow war wieder sehr nervös, spielte nochmals das Capriccio und korrigierte Mrs. Beesley das Es-dur Konzert von Liszt, dessen Anfangstakten er den Text: „Ihr versteht ja alle nichts, ha ha!" unterlegt. Am 11. August spielte ich das Andante von Beethoven und abermals Capriccio von Mendelsohn. „Wenn Sie nicht zu blaß werden, so üben Sie nur so weiter. Sie überraschen mich jedesmal mehr". Er drückte mir die Hand und sagte, er freue sich sehr, noch viele Sonaten mit mir durchgehen zu können. Er selbst spielte uns Sonate

op. 101 vor, so vollendet, wie ich sie nie zuvor gehört. Er kam dabei auch auf den Halt (Fermate) in der Musik zu sprechen. „Ein Halt muß mindestens drei bis vier Takte dauern, denn der verständige Zuhörer muß Zeit haben, zu reflektieren über das Gehörte und über das noch zu Hörende. Er muß quasi in die Vergangenheit und Zukunft denken. Bei dem unverständigen Zuhörer muß sich durch den Halt die Spannung steigern, ungefähr so, wie es bei dem Zeitungsromanleser der Zusatz tut ‚Fortsetzung folgt'. Liszt hatte mir früher einmal folgendes hierüber gesagt: ‚Der Halt in der Musik ist mit einem Leuchtturm zu vergleichen, von ihm aus kann man alles übersehen, und deshalb muß er lang sein, damit Zeit bleibt.'" Scherzend fügte er hinzu: „Manchmal passiert auch etwas dazwischen, z. B. in einer ungarischen Rhapsodie eine Eifersuchtsscene, ein Mord oder dergleichen!" — In der nächsten Stunde, der letzten in Salzungen, spielte Bülow das Adagio aus op. 106, nach seiner Meinung das Schönste, was es überhaupt gibt. Auch W. von Lenz hat in seinem Beethovenbuche erzählt, daß Beethoven selbst es so hoch hielt, daß er, nachdem es bereits vollendet war, zu Anfang noch zwei Töne hinzugefügt habe, quasi als Stufen, um zum Altare hinaufzusteigen. Bülow sieht beim Spielen selten auf die Tasten, zuweilen sieht er die Zuhörer an, meist spielt er in sich gekehrt. Am 12. August übersiedelte Bülow nach Liebenstein. Er bewohnt dort dieselbe Villa, die Rubinstein 1870 inne hatte, als ich ihm zum erstenmal vorspielte. Wir folgten einen Tag später nach und fanden ein sehr gemütliches Unterkommen. Liebenstein ist landschaftlich reizend. Bülow meinte scherzhaft: „Liebenstein ist schön, hier kann man sich doch wenigstens eine Kravatte kaufen, oder einen Regenschirm; man findet kein so schlechtes Pflaster hier und kann das vortreffliche Theater besuchen."

Liebenstein, 14/15. August. Heute vernahmen wir, daß Bülow krank sei und zu Bett liege. Mrs. Beesley und ich gingen hin, um uns nach seinem Befinden zu erkundigen. Dort empfing uns ein elegant gekleideter Herr (Hofpianist Ratzenberger), der uns bei Bülow meldete. Dieser ließ danken und sagen, er sei sehr krank und könne uns vor 3—4 Tagen nicht sehen.[1]) Am nächsten Tage ließen wir abermals nach seinem Befinden fragen und erhielten folgenden Bescheid: „Bülow dankt und verläßt die Wohnung, befindet sich besser und zieht ins Hotel Müller." Nachmittags klopft es bei uns, und zu meinem größten Erstaunen tritt Bülow herein. Er war sehr matt und elend. „Ich danke Ihnen persönlich für

---

[1]) An Frau von Welz berichtet Bülow in diesen Tagen: „Noch nie habe ich einen in jeder Hinsicht so fatalen Sommer verbracht, einen so total vergeudeten, bereulichen. Salzunger Kur — als absolut verfehlt herausgestellt." A. a. O. V, 207.

Ihre Nachfrage. Wenn Sie nicht ein so großes Talent wären, würde ich ein schweres Opfer bringen, Sie zu unterrichten. Mrs. Beesley habe ich heute schon geschrieben und sie gebeten, doch um Himmels willen die Fenster zu schließen, da ich keinen Ton hören kann."

17. August. Heute erhielt ich folgenden Brief:

„Sollte nicht wiederum eine Verschlimmerung meines Zustandes eintreten, so würde ich Sie bitten, morgen Vormittag gegen 11 Uhr mit op. 101 zu mir zu kommen. Mein Flügel ist heute gestimmt worden — ich selbst hoffe, nicht allzu verstimmt zu sein. Da ich kaum über Anfang September hinaus hier verweilen werde können, so möchte ich Ihnen wenigstens mit meinen Ratschlägen für die sämtlichen Beethoven-Sonaten über op. 100 hinaus in diesem Sommer gedient haben, zu deren Vortrag Sie ja unter Ihren Colleginnen sehr ausnahmsweise berufen sind. Wir wollen das Übrige dann mündlich besprechen. Würden Sie die Güte haben, Mrs. Beesley, falls sie Interesse daran nähme, aufzufordern, gleichfalls zu kommen" (a. a. O. V, 206).

Als ich zu ihm kam, war er recht krank und fühlte sich tief unglücklich. „Ich bin der unglücklichste Mensch auf der Welt!" rief er aus. Dabei spielte er fortwährend, unterbrach sich aber jeden Augenblick wieder. „Der Teufel weiß, wie es kommt, daß gerade hier alle Menschen Kaltwasserkuren gebrauchen müssen. Die Fanny Lewald [bekannte Schriftstellerin, Gattin Ad. Stahrs] werde ich gar nicht los — ein amerikanischer Virtuos kommt extra aus New York, um mich zu quälen! — dann der Hofpianist Ratzenberger usw. — Ich komme um, das halte ich nicht mehr aus!" — Ich spielte dann op. 109, und Bülow lieh mir zum Schluß der Stunde, wie das stets seine Gewohnheit war, ein Buch, diesmal „Frankreich und die Franzosen" von Hillebrand.

19. August. Soeben war Bülow bei mir, um mir zu sagen, daß er sich heute zu schlecht fühle, um mit mir musizieren zu können. Der Arzt habe ihm das Musizieren überhaupt verboten. „Üben Sie nicht zuviel. Nehmen Sie sich ein warnendes Beispiel an mir. Ruhen Sie lieber aus und schonen Sie Ihre Nerven. Sie haben ja ideale Finger, Ihnen wird alles leichter, wie anderen Leuten. Die schwersten Rätsel haben wir ja mit Beethoven gelöst, das andere ist dagegen Spielerei. Montag spielen Sie mir noch op. 110 und 111 vor, dann wollen wir das Weitere besprechen." — Wiewohl Bülow mein Spiel streng beurteilt und genau bewacht — er will, daß ich das „non plus ultra" erreiche —, läßt er es trotzdem nie an Anerkennung fehlen. „Im künstlerischen Sinne der Wahrheit, oder im wahren Sinne des Künstlers" ruft er dabei des öfteren aus. Ich habe in den letzten Wochen unendlich viel bei ihm gelernt. „Technisch haben Sie jetzt nichts mehr zu lernen," meinte er heute, „aber hüten Sie sich, die sogenannten Süßholzraspler, oder die Schumann- und Chopin-Interpreten zu vermehren, die es wie Sand am Meer gibt.

Gesund und männlich muß man spielen! Es gibt heutzutage viel zu viel Pianisten und zu wenig Musiker!"

24. August. Wir trafen Bülow auf der Promenade. Er ging den Hut in der Hand und glossierte über Fanny Lewald. „Sie ist eingebildet und meint, jeder müsse wissen, daß sie die größte Romanschriftstellerin des Jahrhunderts sei. Sie blühte von 1810 bis 1874. Ach Gott, wie groß ist Dein Tiergarten!" Ferner sagte er: „Ich gehe jetzt viel spazieren, meine Wohnung ist mit Steinen gepflastert, die Türen schließen nicht, das Hospitalessen mundet nicht und Bedienung habe ich überhaupt keine. — Meine Finger laufen auch nicht mehr, wie ich will, so spaziere ich denn den ganzen Tag." Plötzlich rief er: „Sie gehen aber langsam, Fräulein Kahrer, das ist ja gleich ein Scheidungsgrund, wenn Rappoldi schnell zu gehen pflegt!" — „Auch üben kann man nicht einmal ungeniert in dem Hotel", nahm er seine Rede von vorhin wieder auf, „da sammelt sich das Volk draußen an. Ich müßte das ganze Hotel mit 100 Taler pro Tag mieten, um dem Übelstande ein Ende zu machen."

28./29. August. Heute spielte ich ununterbrochen zwei Stunden bei Bülow op. 110 und 111 und das Konzertallegro von Chopin. Er selbst trug das G-dur Konzert von Beethoven vor. Am folgenden Tag war Bülow sehr krank und nervös. Nachdem ich op. 110 gespielt hatte, holte er das Chopin'sche Allegro und spielte es mit einer Anstrengung, daß ihm die Zähne knirschten. Als er zu Ende war, sank er todmüde zurück. Er hatte die meisten Passagen, da ihm die Kraft ausging, „gepfuscht". Zum Schluß nahm er das Heft und warf es an die Wand, daß es in Stücke ging. Dann schrie er: „Ich kann es nicht spielen, es ist zu schwer!" In der nächsten Minute machte er sich schon wieder über die Dame auf No. 25 lustig: „Sie hat eine Nase, wie ein Papagei, der eine Kirsche ißt." (Am Morgen dieses Tages hatte er bereits zwei Stühle in seinem Zimmer zertrümmert. Es war die Erinnerung an seinen Hochzeitstag, 18. August 1857, die ihn zur Zeit so erregte.)

30. August. Heute hatte ich die letzte Stunde bei Bülow. Ich spielte das G-dur Konzert von Beethoven. Ich bat ihn dann um einige Zeilen für die Konzertdirektionen. Er meinte aber: „Sie haben solche Hausmittel nicht nötig, Empfehlungen brauchen nur diejenigen, die nichts können."

Trotzdem brachte er mir einige Tage später vier lange Briefe. Ein offenes Empfehlungsschreiben [siehe oben], einen Brief an Reinecke, einen an Fritz Schubert in Hamburg [a. a. O. V, 213] und folgendes an den Hoftheaterintendanten Hans von Bronsart in Hannover [bisher unveröffentlicht]:

REVUE DER REVUEEN

Aus Zeitschriften für Kunst und Literatur

DER KUNSTWART (München), XXI, 21 — XXII, 15 (1. August 1908 — 1. Mai 1909). — Georg Göhler bespricht ausführlich und sehr lobend „Orchester-Kompositionen von Jean Sibelius" (Heft 23). Er bedauert, daß nur wenige Werke von Sibelius in Deutschland bekannt geworden sind und daß der Komponist nach diesen Werken falsch beurteilt wird. Er zählt Sibelius „zu den völligen Antipoden Straußscher Kunst", die nicht „begriffen" wurden, „solange die Strauß-Manie die Köpfe unklar machte". — Einige Worte begeisterten Lobes der Mozart'schen Kunst veröffentlicht Hermann von der Pfordten unter der Überschrift „Mozart" (Heft 1). — Rudolf M. Breithaupt veröffentlicht den Aufsatz „Der erste Klavier- und Musikunterricht" (Heft 2). — Der Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy" von Hermann von der Pfordten (Heft 9) ist schon in Heft VIII, 12 von uns angezeigt worden. — Gustav Langen schildert in dem Aufsatz „Ostergedanken" (Heft 13) die Eindrücke, die er während eines Kirchenkonzertes, in einer Kunstausstellung und beim Beobachten des Lebens und Treibens auf den Straßen einer Stadt empfangen hat. Er beklagt den Mangel an volkstümlicher Kunstpflege durch die Kirche. — Georg Göhler beschreibt in dem Aufsatz „Georg Friedrich Händel" (Heft 14) eingehend den Charakter der Opern, Instrumentalwerke und Oratorien Händels und preist insbesondere die „Größe, Wahrheit und Gesundheit" der Händel'schen Kunst. Er sagt, fast jede Oper Händels enthalte Stücke, die „ein rechtes Heilmittel gegen die Schäden unserer Zeit", besonders „auf dem Gebiete des Sologesanges", werden könnten. Durch Händel könnten die Sänger „wieder lernen, lediglich durch ihre Gesangkunst die tiefsten Tiefen menschlicher Empfindungen zu offenbaren und ohne von einem malenden oder stimmunggebenden Orchester unterstützt zu sein, die Zuhörer im Innersten zu packen und zu erschüttern oder zu rühren". „Gute Aufführungen Händelscher Oratorien sind die gesundeste musikalische Kost für das gesamte Volk. Es gibt nichts, bei dem sich hoch und niedrig, reich und arm so unmittelbar zusammenfinden, wie bei Händelscher Oratorienmusik". Auch die Instrumentalmusik Händels sollte mehr gepflegt werden. Es sei ein Fehler, Händel immer mit Bach zu vergleichen, wie es überhaupt „bei allen Kunstbetrachtungen besser sei, zunächst nicht zu vergleichen, sondern jedes Verdienst einzeln zu betrachten, jedem in seiner Weise gerecht zu werden."

NEUE REVUE (Berlin), I. Jahrgang, Heft 14; II. Jahrgang, Heft 3—6. — NEUE REVUE vereinigt mit der Wochenschrift MORGEN, 1909, Heft 1—19. — Paul Ehlers bespricht in dem Aufsatz „Constanz Berneker. Ein stiller Meister seiner Kunst" (I, 14) das Schaffen Bernekers und sagt am Schluß: „Was wünschte ich mehr, als daß auch andere des stillen feinen Zaubers inne würden, den diese Schöpfungen eines hohen Geistes bergen!" — Herbert Eulenburg veröffentlicht eine Skizze über das Leben Hans von Bülows im Alter („Hans von Bülow"; Heft 4/5). — In dem Aufsatz „Kunst und Gemüt" (Heft 6) sagt Wilhelm Kienzl, daß wir uns „jetzt in einer Ermattungsperiode zu befinden scheinen", da „nach dem

durch Beethoven erfüllten Ideal der Symphonie und dem durch Wagner geschaffenen dramatischen Gesamtkunstwerk vorläufig noch das Bedürfnis nach großen Dingen" fehle. „Alle großen menschlichen Schöpfungen werden aus der Kraft des Gemüts geboren." „Auf dem Gebiet der Musik im besonderen konzentriert sich die schöpferische Gemütskraft in der Melodie." Die heutige Musik aber sei weniger Äußerung des Gemüts als Verstandesarbeit. „Jungfräuliche Gipfel zu ersteigen" lediglich aus Lust am Gelingen einer schweren Arbeit, „ohne die Sehnsucht nach neuen Ausblicken, damit scheint man sich begnügen zu wollen. Man geht aufs Pfade suchen aus, während diese sich den Großen von einst von selbst eröffnet haben. Diese Entdeckungsreisen nach ‚neuen Möglichkeiten' haben mit der Betätigung des künstlerischen Ausdruckstriebes nichts zu schaffen. Sie haben den Amerikanismus in der Kunst auf dem Gewissen, der es in erster Linie darauf abgesehen hat, den Hörer zu verblüffen, nicht ihn zu erfreuen, zu ergreifen oder zu erheben." Kienzl gibt zu, daß es „glücklicherweise auch noch heute echte Ausdruckskünstler gibt; aber sie sind in der Minderheit und spielen keine führende Rolle". Durch die Anwendung aller erdenklichen bis zum Unerhörten gesteigerten klanglichen Mittel suchten viele Künstler den Mangel an großen Gefühlen und Gedanken zu verdecken. — Den Streit zwischen dem Bühnenverein und der Bühnengenossenschaft behandelt ein „Offener Brief an Georg Grafen von Hülsen-Haeseler" von Georg Göhler (Heft 14). In einer „Erwiderung" (Heft 17) verteidigen Graf Seebach und Baron zu Putlitz das Verhalten des Grafen von Hülsen-Haeseler. Darauf antwortet Georg Göhler in dem ausführlichen Aufsatze „Bühnenverein und Bühnengenossenschaft" (Heft 18), in dem er besonders betont, daß die Mitglieder der Bühnengenossenschaft von den Bühnenleitern nicht „Wohltätigkeit", sondern ihr Recht verlangen. — „Drei Theaterbriefe E. T. A. Hoffmanns", geschrieben in Bamberg am 28 April, 1. Juli und 15. Juli 1812, veröffentlicht zum ersten Male Hans v. Müller (Heft 14).

SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE (München), 1908, Heft 12; 1909, Heft 1—4. — Interessante Aktenstücke aus dem Ulmer Ratsarchiv, die die publizistische Tätigkeit des Dichters und Musikers C. F. D. Schubart, sowie seine Einkerkerung auf dem Hohenasperg betreffen und die „ein kleines Kulturbild aus der Geschichte der deutschen Publizistik aufrollen", veröffentlicht und erläutert Ernst Holzer in dem Aufsatz „Schubartiana" (Heft 12).

ERDGEIST (Wien), Jahrgang III, Heft 16; IV, Heft 7. — Georg Fuchs sagt am Schluß eines ausführlichen Aufsatzes über „Das Münchener Künstlertheater" (III, 16): „Wenn nicht alle Zeichen trügen, so haben wir es im Münchener Künstlertheater weniger mit einer neuen Form des alltäglichen Schauspielhauses zu tun, als mit dem Urtyp einer festlichen Schaubühne. Es scheint, als ob das Bedürfnis nach einer solchen im ‚Publikum' — und nicht allein im exklusiven Kunstpublikum, sondern auch in den ‚breiten' Volksschichten — außerordentlich stark ist". — Eine eingehende Analyse von „Arnold Schönbergs fis-moll Quartett" veröffentlichen R. Sp., Jal. und —y (IV, 7).

HOCHLAND (München), Jahrgang V, Heft 6. — Am Anfang des Aufsatzes „Ein Fazit. Bekenntnisse" sagt Fritz Volbach, daß „die Entwickelung der Kunst . . . eine stets aufwärts gerichtete" sei. Unter Anführung von Aussprüchen Schillers und Goethes bekennt Volbach sich zu der Anschauung, daß „wir durch die Schönheit zugleich zum Guten gelangen". Dann feiert er Richard Strauß als den Musiker, der es verstanden habe, die von Beethoven und Wagner „entwickelte und gesteigerte Kunst des Ausdruckes wieder vom Drama zu lösen und sie allein durch

und für sich reden zu lassen". „Ich liebe Strauß, ich bewundere staunend seine Kunst, und indem ich sie auf mich wirken lasse, fühle ich mich von ihr erhoben und mitgerissen. Und gerade das Werk, welches die Welt am meisten verlästert hat, halte ich für sein musikalisch größtes und bedeutendstes: Salome. Sein Stil ist nicht eine plötzlich auftauchende Erscheinung, seine Erfindung, Strauß mußte notwendig zu ihm gelangen". Hierauf spricht Volbach von dem Hang unserer Zeit zur Mystik, der in der Musik zur Chromatik und zur Enharmonik führe. „Den Sinn für reichsten harmonischen Wechsel fast bis zur Aufgabe der Tonalität zeigt aber noch ausgeprägter [als Strauß] Max Reger". Volbach glaubt, daß „eine Zeit sonniger Klarheit, eine Zeit der Erkenntnis unserer von geheimnisvollem, mystischem Halbdunkel überschatteten" folgen werde, und daß es nie eine Zeit gegeben habe, „die aufrichtiger, die dringender nach der Wahrheit gerungen als unsere, eine, die ehrlicher und freudiger nach der Schönheit gelechzt, eine, die von tieferer Gottessehnsucht durchzogen war als unsere". Am Schluß rühmt Volbach die Pflege der alten Musik in unserer Zeit und spricht einige Wünsche bezüglich der Konzertprogramme, der Konzertsäle und der Pflege der Hausmusik aus.

VOM SPRACHLICHEN KUNSTGEWERBE (Leipzig), 1909, Heft 1. — In einem anonymen Aufsatz „Zur Kultur des Konzertprogramms" wird gefordert, daß die Konzertprogramme der Eigenart der Künstler, die in dem Konzert auftreten, und dem Charakter der dort vorgetragenen Stücke entsprechend ausgestattet werden. Als Muster eines solchen Programms liegt dem Hefte eine Konzertanzeige von Frau Madeleine Astorga bei. Der Verfasser sagt leider am Schluß, er selber glaube nicht, daß viele Künstler „auf diesen Weckruf zu einer künstlerischen Kultur des Konzertprogramms hören werden".

ALLGEMEINE BUCHHÄNDLERZEITUNG (Leipzig), 1909 (Datum nicht festzustellen). — Ernst Challier sen. veröffentlicht auch hier einen Aufsatz gegen die Verlängerung der Schutzfrist („Ist die Verlängerung der bestehenden Schutzfrist ein Bedürfnis für den Musikalienhandel und die musikalische Welt?" — Vgl. Challiers Aufsatz in „Die Musik" VIII, 11).

DEUTSCHE ARBEIT (Prag), 1908, No. 12. — Erich Steinhard veröffentlicht unter dem Titel „Ein alter deutschböhmischer Tonkünstler" einen interessanten Aufsatz über das Leben und Schaffen des Opern- und Kirchenkomponisten Florian Leopold Gaßmann (1723—1774), des verdienstvollen Gründers der „Wiener Tonkünstler-Sozietät", die noch heute unter dem Namen „Haydn-Sozietät" besteht und besonders durch ihre Pensionskasse für Witwen und Waisen segensreich wirkt.

DIE GEGENWART (Leipzig), 1908, No. 31. — Albert Schweitzer veröffentlicht „Zum Todestage Bachs" einen interessanten Aufsatz, in dem er auch die Ursachen, warum Bach nach seinem Tode so schnell vergessen wurde, untersucht. Über den heutigen Bachkultus sagt Schweitzer u. a.: „Die Tatsache, daß in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts die ‚Altklassiker' und Antiwagnerianer die Sache Bachs vertraten und sich auf den Thomas-Kantor gegen den Bayreuther Meister beriefen, vermag an der Konstatierung, daß Wagner der Wegbereiter Bachs war, nichts zu ändern. Nicht Bach, der Meister der ‚reinen' Musik und der ‚reinen Form', den sie verteidigen zu müssen glaubten, ist populär geworden, sondern Bach, der Tondichter, der sich uns in den Kantaten und Passionen offenbart. Weil wir die innere Beziehung zwischen Wort und Ton bei ihm entdecken und seine Musik als den vollendeten Ausdruck des im Text angedeuteten dichterischen Gedankens auf uns wirken lassen, vermögen wir von der veralteten zuweilen schablonenhaften Form, in der sich diese Tonkunst kundgibt, abzusehen."

„Schon möchte man etwas weniger Lärm um Bach wünschen. Der Kult, der ihm geweiht wird, entspricht seinem Wesen und seiner Kunst nicht immer. Selten, daß man seine Klavier- und Orgelwerke gut gespielt hört. Das schlecht Virtuosenhafte unsrer Zeit macht sich in der Wiedergabe der Bachschen Musik manchmal beängstigend breit ... Bachausleger schreiben lange Textbücher zu den Programmen, als hätten sie des Meisters Werke erst entdeckt, und es könnten diese ohne ihre Erklärung nicht genossen und verstanden werden. Die Geschmacklosigkeiten, die sich darin breit machen, würden ein Buch füllen. So verrät uns einer der neuesten Mystagogen Bachs in einem Textbuch zur Matthäuspassion, daß in dem ‚Kreuzige', die Flöte des zweiten Orchesters ‚auf die Frau des Pilatus zurückgehe', und daß dann im Verlaufe des Stückes ‚die Flötenmelodie der Frau allmählich untergehe und sich mit der des Mannes vereinige, als umklammerte die Frau ihren Mann' ... Die meisten unserer Sänger und Sängerinnen sind in der Technik viel zu weit zurück, um Bach richtig zu singen. Den Geist dieser Musik können nur wenige unter ihnen wiedergeben . . . Unsere Bachbegeisterung macht eine Krise durch. Es ist Gefahr, daß sie zu oberflächlich wird, und daß sich zu viel Eitelkeit und Selbstgefälligkeit mit einmische."

ILLUSTRIERTE ZEITUNG (Leipzig), 1908, No. 3396. — In dem Aufsatz „Wie man Wagners Werke in Frankreich aufführt" sagt Catulle Mendès, daß unter den französischen Dirigenten, die für die Wahl zum Orchesterleiter der Aufführung Wagnerscher Werke an der Pariser Opéra in Betracht kommen, „nicht ein einziger ist, der wirklich fähig wäre, ein Musikdrama Richard Wagners nach der Auffassung des Meisters und im Sinne des Werkes zu dirigieren". Er meint aber, daß es besser ist, in Paris mittelmäßige Aufführungen zu veranstalten, als die Wagnerschen Werke nur dem Publikum von Bayreuth und München vorzuführen. Auch andere „geniale Werke" könnten, „weil im Wesen dem Göttlichen gleich", nicht vollkommen im Sinne des Schöpfers dargestellt werden. Die große Menge sehe über Unvollkommenheiten hinweg und finde auch in einer die Absicht des Schöpfers „ungefähr" erfüllenden Darstellung „das Sprungbrett zum Idealen". Mendès hofft aber, daß „das Können und das feinfühlige Genie André Messager's" den Parisern „bald ausgezeichnete Aufführungen schenken wird".

GARTENLAUBE (Leipzig), 1908, No. 38. — In dem Aufsatz „Tonmeister ‚ohne Talent'" erzählt Franz Dubitzky von berühmten Komponisten, denen in der ersten Zeit ihres Schaffens das Talent abgesprochen wurde.

FESTSCHRIFT DES BARMER KONSERVATORIUMS DER MUSIK zur Feier des 25jährigen Bestehens, 1908. — Das Büchlein enthält unter dem Titel „Jacob Salentin von Zuccalmaglio und die Musikalische Akademie zu Schlebusch und Burscheid" eine Beschreibung des Lebens Zuccalmaglio's (1775—1838) und der sehr interessanten Geschichte des von ihm im Jahre 1812 gegründeten Musikvereins, der in den kleinen Orten Burscheid und Schlebusch anerkennenswerte Leistungen vollbracht zu haben scheint und der in Burscheid noch heute besteht.

DIE JUGENDFÜRSORGE (Berlin), 1908, Heft 11. — Ernst Schultze beschreibt in dem Aufsatz „Ein musikalisches Volksheim" ein sogenanntes „social settlement" in New York, East Third Street 55, in dem besonders die Musik gepflegt wird. Es werden dort etwa 375 Kinder im Alter von 6—17 Jahren von 32 Lehrern im Gesang, im Klavierspiel und im Spiel von Streichinstrumenten, sowie auch im Notenstechen, Notensetzen, Klavierstimmen, Instrumentenbauen usw. unterrichtet. In der Regel findet wöchentlich einmal ein öffentliches Konzert der Schüler des Volksheims statt, in dem auch Orchesterstücke von Händel, Mozart und Beethoven

gespielt werden. Zum Musikunterricht, der für sehr geringes Honorar erteilt wird, werden nur Kinder zugelassen, „die sich bei der Vorprüfung als besonders befähigt erwiesen haben". Viele dieser Schüler werden Berufsmusiker. Eine Bibliothek von Büchern und Noten steht den Schülern frei zur Verfügung.

ALLGEMEINE ZEITUNG (München) vom 1. Mai 1909. — Paul Busching weist in dem Aufsatz „Was geschieht für die Orchestermusiker?" darauf hin, daß von den seit 1905 erhobenen „Forderungen der Musiker wie ihrer publizistischen Fürsprecher so gut wie nichts durchgesetzt ist . . . . . . In der Hauptfrage: Ausdehnung der Gewerbeordnung und des Krankenversicherungsgesetzes auf die Musiker ist, soweit man sehen kann, noch immer nichts geschehen. Insbesondere blüht das Lehrlingswesen, wenn auch mehr im verborgenen, lustig fort, und die Konkurrenz der Militärkapellen wie der ‚Pfuscher' (Handwerker, Beamte) ist kaum geringer geworden. . . . Die Notlage der Musiker ist noch schlimmer als die der Schauspieler und Schauspielerinnen . . . Ein Orchestermusiker kann ein Genie sein: ich glaube, es gibt in Deutschland nicht einen einzigen Konzertmeister, der auch nur ein Zehntel von dem verdient, was Ernst Kraus oder Heinrich Knote verdienen, wenn sie wollen. Und wie bei der Oper, so geht es bei der Operette, im Varieté und im Zirkus. Die enormen Gagen zugkräftiger Stars können nur aufgebracht werden, indem der Herr Intendant oder Direktor die Bezüge der armen Teufel unter der Bühne gehörig beschneidet." Busching verlangt insbesondere die Ausdehnung der Sozialgesetzgebung auf die Orchestermusiker und die Schauspieler. „Die große Mehrheit der Orchestermusiker gehört nicht zur Kategorie der ‚Künstler'. Es sind Arbeiter, gewerbliche Arbeiter. Daß sie dasselbe Instrument bearbeiten, das Ysaye und Kiefer spielen, macht sie noch nicht zu Künstlern. Und soll es denjenigen Musikern, die wahre Künstler sind, deshalb, weil sie Künstler sind, schlechter gehen als einem Feinmechaniker und Oberschäffler?"

PATRIA, Bücher für Kultur und Freiheit (Berlin), Jahrbuch 1909. — Paul Zschorlich sagt in dem Aufsatz „Was ist moderne Musik?", die moderne Musik unterscheide sich von der früheren vornehmlich dadurch, daß sie mehr charakterisiere und mehr dazu neige, „etwas von vornherein Festgelegtes auszudrücken", sowie durch die „bedeutend reichere und freiere Harmonik". Auch spricht er von dem Einfluß, den die Veränderung der Musikinstrumente auf die Kompositionsweise ausübt.

DIE HILFE (Berlin), 1909, No. 2. — In dem Aufsatz zur „Psychologie des Gassenhauers" sagt Paul Zschorlich von den Komponisten sogenannter Gassenhauer: „Gewiß rangieren diese musikalischen Naturburschen nicht in einer Linie mit den Helden der Komposition. Das wollen sie auch gar nicht. Aber eine einfache Melodie, die sofort von Hunderttausenden begriffen und gepfiffen wird, zu erfinden, ist schließlich auch keine Kleinigkeit. Man sollte an diesen Gassenhauern nicht so hochnäsig vorübergehen. Sie sind berufen, das alte Volkslied abzulösen. Man kann das bedauern, aber man kann es nicht leugnen, denn es ist nun einmal so . . . . . Schon aus diesem Grunde lassen sich die Gassenhauer, die . . . . . für weite Kreise beinahe die einzige Musik sind, nicht einfach ausscheiden aus der kritischen Beurteilung unseres gegenwärtigen Musikzustandes."

Magnus Schwantje

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

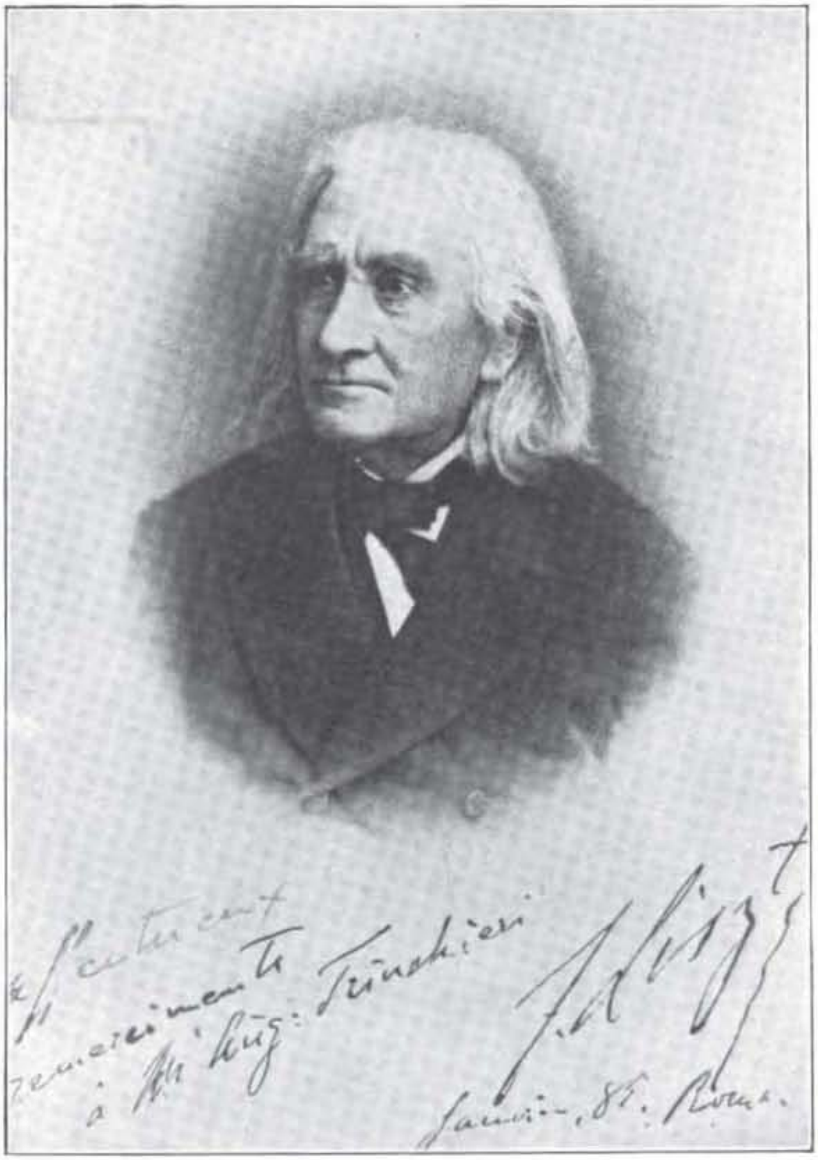
An die Spitze unserer Beilagen stellen wir ein schönes Porträt des Altmeisters Franz Liszt, des Gründers und Förderers des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, nach einer unbekannten Photographie.

Die interessanten Tagebuchaufzeichnungen Laura Rappoldi-Kahrers illustrieren wir durch ein lebensvolles Porträt von Hans von Bülow mit charakteristischer Unterschrift und durch ein launig-witziges Albumblatt des Meisters, das keiner Erläuterung bedarf.

Das Porträt von Richard Strauß, dem gegenwärtigen Präsidenten des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, ist ein Gegenstück zu dem von uns im 4. Tonkünstlerfest-Heft der „Musik“ (1. Juniheft 1905) veröffentlichten und gleich diesem ein Unikum. Als Vorlage diente uns wie dort eine photographische Aufnahme, die der Archäologe Professor Dr. Heinrich Bulle im Februar 1897 in München machte, als Strauß Fräulein Helene Raff, die ein Porträt des Meisters gemalt hat, einige Sitzungen in ihrem Atelier bewilligte. Auf dieses Milieu deuten Atelierrequisiten im Rücken und zur Seite des Tonsetzers hin, die wir absichtlich nicht haben wegretuschieren lassen, um die Unmittelbarkeit der vorzüglichen photographischen Wiedergabe nicht zu schmälern.

Daran schließt sich ein Porträt des Stuttgarter Generalmusikdirektors Professor Max Schillings. Ein Bild des zweiten Festdirigenten, Hofkapellmeisters Erich Band, findet der Leser auf einem der nächsten Blätter.

Wie üblich bringen wir im folgenden die Porträts der auf der Stuttgarter Tagung mit Werken vertretenen schaffenden Künstler: Walter Braunfels — Pierre Maurice — Adolf Vogl; Fritz Volbach — Waldemar von Baußnern — Felix Gotthelf; Hans Pfitzner — Rudolf Siegel — Knud Harder; Joseph Haas — Robert Wiemann. Bilder von Othmar Schoeck und Kurt von Wolff konnten wir der Kürze der Zeit halber leider nicht mehr beschaffen; die Porträts der übrigen in Stuttgart zu Wort kommenden Tonsetzer haben wir bereits früher gebracht: Conrad Ansorge (III. 10), Volkmar Andreae (III. 16), Emil Jaques-Dalcroze (II. 17, IV. 17), Pau Scheinpflug (II. 17, III. 16), Otto Naumann (IV. 17), Ernst Boehe (II. 17).



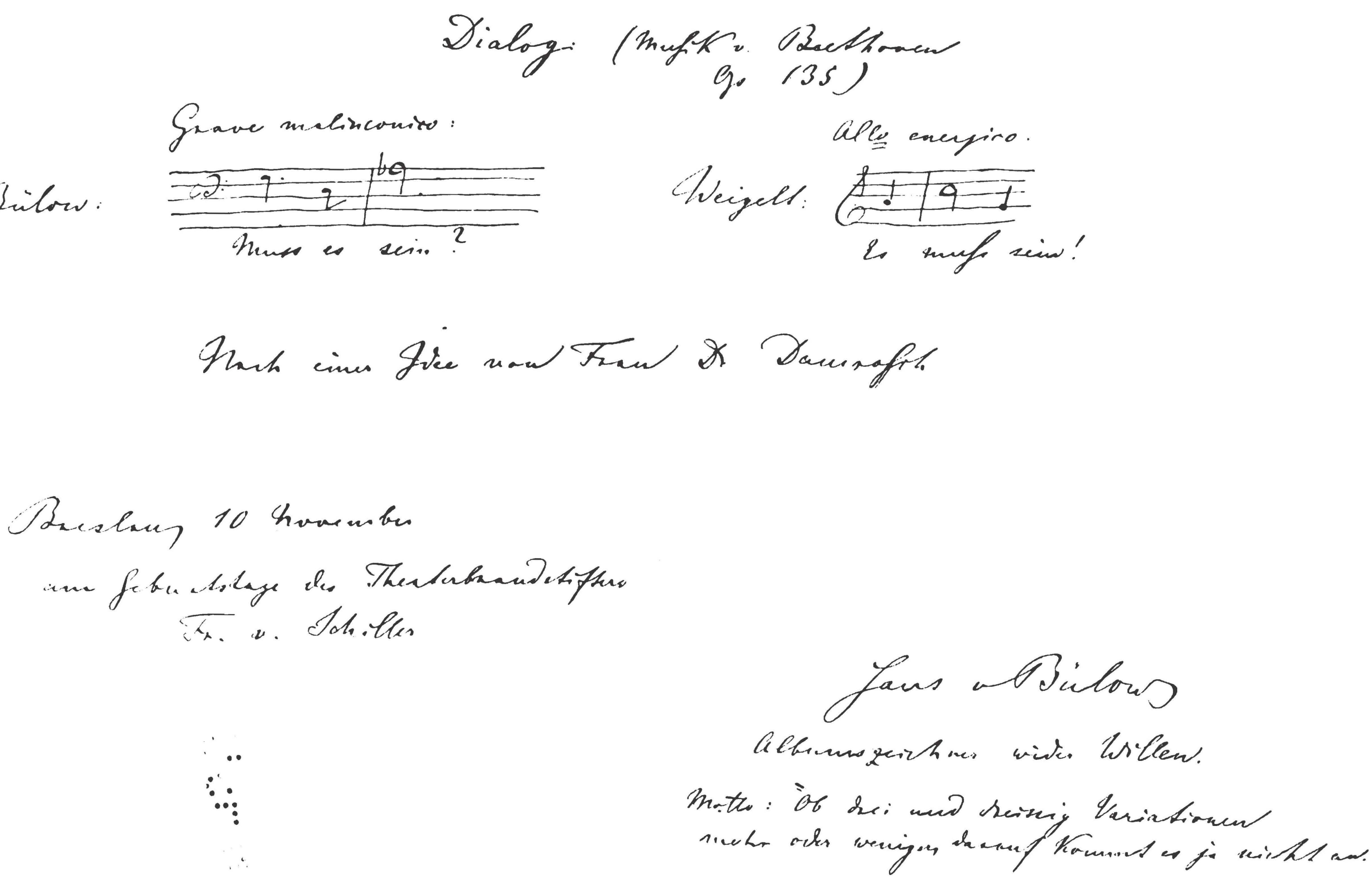
FRANZ LISZT

VIII. 17



Hans von Bülow

deutscher Welt-Kapellmeister
und Weltpianist.


Dialog: (Musik v. Beethoven
Op. 135)

Bülow: Grave malinconico:
Muss es sein?

Weigelt: Allo energico.
Es muss sein!

Nach einer Idee von Frau Dr. Damrosch.

Breslau 10 November
am Geburtstage des Theaterbrandstifters
Fr. v. Schiller

Hans v. Bülow
Albumzeichner wider Willen.

Motto: Ob drei und dreissig Variationen
mehr oder weniger darauf kommt es ja nicht an.

EIN ALBUMBLATT VON HANS VON BÜLOW

VIII. 17

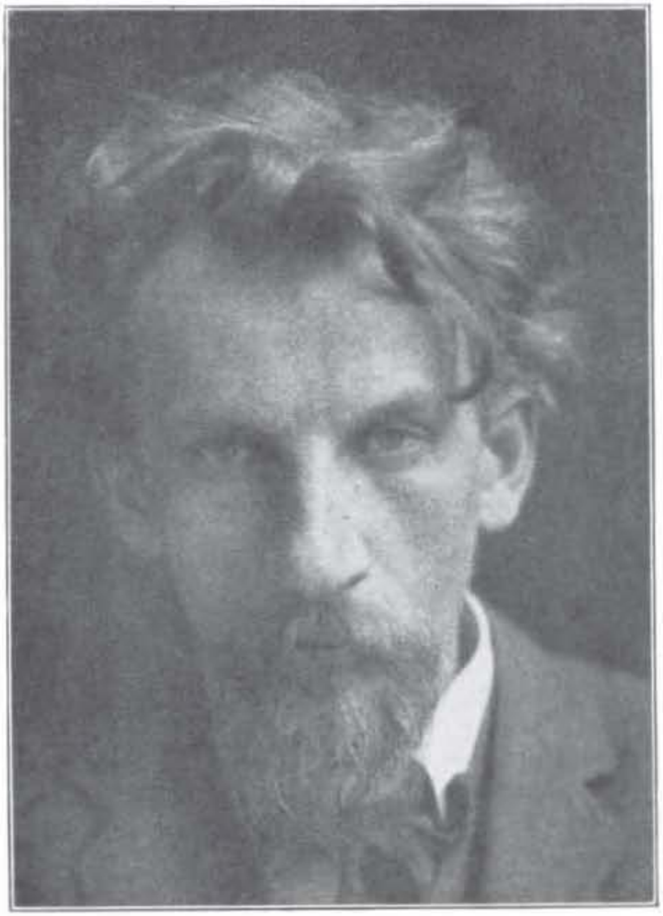


RICHARD STRAUSS



MAX SCHILLINGS

ZUM 45. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN STUTTGART



Gusti Bandau, Berlin, phot.

HANS PFITZNER



Atelier Veritas, München, phot.

RUDOLF SIEGEL



Widensohler, Stuttgart, phot.

KNUD HARDER

ZUM 45. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN STUTTGART



C. Tillmann, Mainz, phot.

FRITZ VOLBACH



Erwin Raupp, Dresden, phot.

WALDEMAR VON BAUSSNERN



C. Pietzner, Wien, phot.

FELIX GOTTHELF

ZUM 45. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN STUTTGART



Hans Hildenbrand, Stuttgart, phot.

WALTER BRAUNFELS



Fréd. Boissonnas, Genf, phot.

PIERRE MAURICE



Hans Hildenbrand, Stuttgart, phot.

ADOLF VOGL

ZUM 45. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN STUTTGART



Conrad H. Schiffer, Wiesbaden, phot.

ERICH BAND



Pieperhoff, Halle a. S., phot.

JOSEPH HAAS



Rud. Lichtenberg, Osnabrück, phot.

ROBERT WIEMANN

ZUM 45. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN STUTTGART

DIE MUSIK

Wie die Natur die Dinge äußerlich gestaltet, soll die Kunst sie innerlich entfalten und beleuchten. Sie soll die in allem Existierenden wohnenden Geister verkörpern.

Friedrich Hebbel

VIII. JAHR 1908/1909 HEFT 18

Zweites Juniheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

INHALT

Dr. Richard Hohenemser
Joseph Haydn als Instrumentalkomponist (Schluß)

Ernst Wolff
Ein unveröffentlichter Brief von Felix Mendelssohn Bartholdy an Sigismund Neukomm

Dr. jur. Franz Kuhn
Zur Melodieschutzfrage

Richard Specht
Von der Wiener Haydn-Zentenarfeier

Oscar Schröter
Das 45. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Stuttgart

Revue der Revueen
Besprechungen (Bücher und Musikalien)
Kritik (Oper und Konzert)
Anmerkungen zu unseren Beilagen
Kunstbeilagen
Quartalstitel zum 31. Band der MUSIK
Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England: Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

JOSEPH HAYDN
ALS INSTRUMENTALKOMPONIST

von Dr. Richard Hohenemser-Halensee

Schluß

Welche Stellung die Hauptmasse der neu veröffentlichten Symphonieen einnimmt, und wie sich überhaupt die Symphonie unter den Händen Haydns entwickelte, werden wir am leichtesten verstehen, wenn wir uns zunächst das Ziel vergegenwärtigen, bis zu dem der Meister die Gattung geführt hat. A. Sandberger teilt in seiner ungemein wichtigen Abhandlung „Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts"[1]) einen Brief Haydns vom Jahre 1781 mit, in dem er von den soeben vollendeten sechs Streichquartetten Opus 33[2]) sagt, sie seien die ersten, die er seit zehn Jahren geschrieben habe, und seien „auf eine ganz neue, besondere Art" gemacht. Diese neue Art ist nun dasjenige Verfahren, das wir heute thematische oder besser motivische Arbeit nennen. Haydn ging seit jener Zeit nicht wieder davon ab, Mozart übernahm es vielfach, Beethoven durchaus, und so wurde es für die Blüte der klassischen Instrumentalmusik eines der charakteristischsten Merkmale. Es besteht bekanntlich darin, daß man aus einem vorher dagewesenen Ganzen, in der Regel dem Thema, einen Teil herausgreift, um ihn zum Keim, zum Motiv neuer Entwickelungen zu machen. Naturgemäß spielt die motivische Arbeit ihre wichtigste Rolle im Durchführungsteil des ersten Sonatensatzes, mag dieser nun einer Sonate, einem Quartett, einer Symphonie angehören. Doch ist sie auch im zweiten Teil des Finales verwertbar, ebenso im zweiten Teil des langsamen Satzes, da auch hier die Gedanken des ersten Teiles weitergeführt werden können, ferner in Übergangsgruppen und im Schlußanhang, der sogenannten Koda.[3]) Schließlich ist es auch möglich, daß uns in einem Musikstück der Grundgedanke selbst nicht als geschlossene Einheit, als Thema entgegentritt, daß sich vielmehr alles gleichsam vor unseren Augen aus einem Keim, einem Motiv entwickelt. Das klassische Beispiel hierfür ist der erste Satz von Beethovens c-moll Symphonie.

---

[1]) Altbayerische Monatschrift, 1900, Seite 41 f.

[2]) No. 39 bis 44.

[3]) Mit Einführung des Scherzo eröffnete Beethoven der motivischen Arbeit einen neuen Tummelplatz.

Es ist klar, daß die motivische Arbeit dem Komponisten erlaubt, sich in weit entfernte Regionen zu verlieren, ohne dadurch die Einheit des Satzes zu gefährden und ohne sich die Rückkehr in den Ausgangspunkt zu versperren. Speziell für die Symphonie bedeutet sie auch eine Individualisierung der Blasinstrumente; denn nun kann bald dieses, bald jenes Instrument in den Fluß der Entwickelung eingreifen, je nachdem es seinem Charakter entspricht, und andererseits können sich die motivischen Umbildungen dem Charakter der einzelnen Instrumente anpassen.

Wenige Jahre bevor Haydn die erwähnten Quartette komponierte, hatte er in der Symphonie die motivische Schreibweise bereits völlig ausgebildet. So besteht, um nur ein Beispiel anzuführen, im ersten Satz einer A-dur Symphonie von 1778[1]) das Thema aus zwei Gliedern, deren jedes sowohl in der Durchführung als auch schon vorher zum Motiv neuer Entwickelungen wird. Wir wissen also jetzt, auf welches Ziel die früheren Symphonieen, wie auch die früheren Quartette und Sonaten, zusteuern. Aber man darf nicht glauben, daß jedes Werk dem vorangegangenen gegenüber einen Fortschritt in der Entwickelung bedeutet. Die früheren Entwickelungsstufen der Symphonie, auch diejenige, die Haydn vorfand, waren ja durchaus nicht unkünstlerischer Natur. Warum sollte er also, auch wenn ihm ein Vorstoß in neues Gebiet geglückt war, nicht wieder auf sie zurückgreifen! Erst nachdem er das Vollendete gefunden und beherrschen gelernt hatte, blickte er nicht mehr rückwärts. So kommt es, daß wir Anläufe zur motivischen Schreibweise schon in den ältesten 40 Symphonieen da und dort zerstreut finden und daß sich die seit Ende der siebziger Jahre entstandenen Werke von so manchen früheren nur gradweise und durch die größere Konsequenz des Verfahrens unterscheiden.

Von Haydns zahlreichen und interessanten Versuchen, die Durchführung zu gestalten (denn das ist immer der Kernpunkt), können wir hier natürlich nur die allerwenigsten erwähnen. Schon in der zweiten Symphonie, 1760 entstanden, wird im ersten Satz zu Anfang des zweiten Teiles das erste Thema-Motiv durchgeführt, aber noch nicht in der späteren Weise, sondern kontrapunktisch. Auch die Koda wird aus diesem Motiv gebildet. In der dritten, im folgenden Jahre entstandenen Symphonie wird das Thema des Allegro von Figuren im Baß begleitet. Diese allein schließen den ersten Teil ab und treten auch in der Durchführung zunächst allein auf. Erst dann folgt das Thema selbst. Wir haben also hier die Auseinanderlegung eines vorher Verbundenen. Unzweifelhafte motivische Arbeit finden wir in manchen etwas späteren Symphonieen, so in No. 28, von 1765, und in No. 40, von 1770. Im ersten Fall ergeben sich aus dem rhythmisch

---

[1]) Thematisches Verzeichnis, No. 65; Klavierauszug bei Simrock, No. 25.

markanten ersten Thema-Motiv zusammen mit seiner Begleitung in der Durchführung neue Gebilde, bis dann das Thema selbst wieder auftritt; im zweiten Fall wird in der Durchführung zunächst das Schlußmotiv des ersten Teiles und dann eine Figur aus dem Thema bearbeitet. Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch an den Finalsätzen anstellen.

Wie Haydn zuweilen versucht, die Durchführung mit der Reprise zu verschmelzen,[1]) ein Versuch, den er später aber aufgab, und wie er diese selbst verschiedenartig gestaltet,[2]) können wir hier nicht näher aufzeigen. Nur das Seitenthema müssen wir noch mit einem Wort erwähnen. Haydn, der in der Kunst, einen ganzen Satz aus einem einzigen Thema zu entwickeln, die höchste Meisterschaft besaß (namentlich betätigte er sie in den Schlußsätzen), hielt auch für den ersten Symphoniesatz selbst in seiner späteren Zeit das Seitenthema nicht für unbedingt notwendig. So fehlt es in vielen der Londoner Symphonieen, wird aber öfters durch einen dem ersten Teil angehängten, ausführlichen Kodagedanken in gewissem Sinne ersetzt.[3]) Wo es jedoch vorkommt, findet es auch in der Durchführung Verwendung.[4]) Zum erstenmal verfuhr Haydn auf diese Weise in zwei Symphonieen von 1769,[5]) während früher das Seitenthema nur im ersten Teil und in der Reprise erschienen war.[6])

Die erste der beiden eben erwähnten Symphonieen von 1769 bringt in der Durchführung vor den Imitationen über das Seitenthema das Hauptthema und einen vorher noch nicht dagewesenen Gedanken. Einen solchen in den zweiten Teil einzuführen, gehört, wie sich leicht denken läßt, bei Haydn zu den Seltenheiten. Doch hatte er es früher schon einmal getan[7]) und erzielte etwas später, 1772, mit der ruhigen Episode in dem leidenschaftlich bewegten Allegro der Abschiedssymphonie eine bedeutende Wirkung.

Aus den Londoner Symphonieen sind uns die breit angelegten Adagioeinleitungen bekannt, die Haydn hier in elf von zwölf Fällen dem Allegro vorausgeschickt hat. Solche Einleitungen fanden wir schon bei zwei der konzertierenden Symphonieen; doch sind sie hier möglicherweise durch

---

[1]) Vgl. z. B. Gesamtausgabe, 1. Band, No. 8, und A-dur Symphonie von 1778; Thematisches Verzeichnis, No. 64; Klavierauszug bei Simrock, No. 22.

[2]) Vgl. z. B. Gesamtausgabe, 2. Band, No. 18 und 24; 3. Band, No. 31; ferner G-dur-Symphonie von 1772; Thematisches Verzeichnis, No. 47; Klavierauszug bei Simrock, No. 13.

[3]) Vgl. z. B. No. 8.

[4]) Vgl. z. B. No. 5 und 9.

[5]) Gesamtausgabe, 3. Band, No. 36 und 38.

[6]) Vgl. Gesamtausgabe, No. 4, 5 und viele andere.

[7]) Gesamtausgabe, 1. Band, No. 5.

das Programm veranlaßt. Außerdem wird in den 40 Symphonieen nur noch einmal ein Allegro durch ein Adagio eingeleitet.[1]) Dies dient hier, wie auch oft in Haydns letzten Symphonieen, zur Vorbereitung auf das Folgende. Das Allegro bildet einen wirksamen Kontrast zu dem langsamen Satz, und zugleich ist es doch natürlich, die schnelle Bewegung durch eine langsame einzuleiten. Auch kündigt uns das oft gewaltige oder tiefgründige Adagio an,[2]) daß wir etwas Bedeutendes zu erwarten haben. Es ist wie der Auftakt zu dem ganzen Werk. Zuweilen dient die Einleitung als unmittelbare Vorbereitung des Allegrothemas, das ohne sie in der Luft stände, so in der Symphonie mit dem Paukenschlag und in No. 10 der gleichen Reihe. Auch Mozart und Beethoven schrieben vorbereitende Einleitungen, jener z. B. in der Es-dur Symphonie, dieser in der ersten, vierten und siebenten. Aber den weiteren Schritt, den Haydn machte, indem er nicht selten die Einleitung noch inniger mit dem Allegro verband, taten sie ihm merkwürdigerweise nicht nach. In der dritten Londoner Symphonie erinnern gewisse Wendungen des Allegro an die Stimmung der Einleitung. Der gleiche Zusammenhang, nur noch deutlicher ausgeprägt, besteht auch in No. 2. Hier findet zudem ein allmähliger Übergang statt, indem das sangliche Allegrothema zweifellos in gewisser Weise adagiomäßig vorgetragen werden muß, während der Allegrocharakter erst später eintritt. Es ist dies einer jener Fälle, wie sie Wagner in seiner Schrift „Über das Dirigieren" hervorhebt. Zuweilen wird die Einleitung sogar in das Allegro hineingearbeitet, am auffallendsten in No. 1 der Londoner Symphonieen, wo sie in der Durchführung verwertet wird und kurz vor dem Schlusse des Satzes in ihrem ursprünglichen Tempo wiederkehrt. Aber auch in No. 7 wird die Einleitung am Schlusse des ersten und des zweiten Allegroteiles wieder angedeutet.

In der früheren Zeit läßt Haydn die Symphonie nicht immer mit der Form des ersten Satzes beginnen, und in solchen Fällen kommt es sogar vor, daß sie ganz fehlt. So besteht einmal ein erster Satz aus einem Adagio mit Halbschluß auf der Oberdominante, einem Presto und der verkürzten Wiederholung des Adagio.[3]) Hierauf folgen Menuett, Andante und Presto. Andere Symphonieen beginnen mit selbständigen Adagiosätzen, in denen im Unterschied zu den langsamen Mittelsätzen auch Blasinstrumente

[1]) Gesamtausgabe, 2. Band, No. 25.

[2]) Vgl. unter den Londoner Symphonieen No. 4 und 5.

[3]) Gesamtausgabe, 2. Band, No. 15. Vielleicht hat man hier an die Einwirkung der französischen Ouvertüre zu denken, die ursprünglich die gleiche Anordnung zeigt, nur daß der schnelle Satz fugiert ist. Auch die langsamen Einleitungen könnten auf sie zurückzuführen sein. Übrigens spielte sie eine Zeit lang auch als Eröffnungssatz der Orchestersuite eine wichtige Rolle.

verwendet werden. In allen diesen Fällen folgt zwar ein schneller Satz,[1]) aber zwei Mal weicht er im Bau von der Form des ersten Symphoniesatzes ab.[2]) Ebenso ist ein anderes Mal das die Symphonie eröffnende Presto abweichend geformt.[3])

Die langsamen Sätze sind in den vorliegenden Symphonieen durchweg zweiteilig, meist mit Rückkehr in den Anfang und häufig mit einer Art Durchführung im zweiten Teil. Auch später hat Haydn diese von seinen Vorgängern übernommene Form nicht fallen lassen. Die Krone seiner darin geschaffenen Sätze ist wohl das Adagio der dritten Londoner Symphonie. Im allgemeinen aber bevorzugt er später eine Form, die man wohl als einfaches Rondo bezeichnet und die aus Hauptsatz, Mittelsatz und Wiederholung des Hauptsatzes besteht,[4]) und in noch höherem Maße die Form des Themas mit Variationen.[5]) Ein solcher Satz findet sich bereits in einer Symphonie von 1772.[6])

Verhältnismäßig lange Zeit hindurch begegnen wir langsamen Sätzen, die durchgehends nur zweistimmig gehalten sind.[7]) Gleich das erste Stück dieser Art, in dem sich die erste Violine durchweg in Sechszehntelnoten bewegt, beweist, daß Haydn seine erstaunliche Meisterschaft in der Bildung echt melodischer Figurierungen schon früh erworben hatte. Sie kam ihm später hauptsächlich für die Variationen zugute, die ja bei den Klassikern in erster Linie, wenn auch nicht ausschließlich, auf der Figurierung des Themas beruhen.[8]) Gewöhnlich werden beide Stimmen in der Oktave verdoppelt, so in dem Andante, das schon Pohl veröffentlicht hat.[9]) Hier ist die Hauptstimme dem Soloviolоncello übertragen, wird aber trotzdem von den Violinen in der höheren Oktave mitgespielt. Die Verdoppelung der Melodie behielt Haydn häufig auch dann bei, wenn er die Begleitung mehrstimmig gestaltete. Er soll der erste gewesen sein, der sie im Orchester verwertete, und manche seiner Zeitgenossen machten ihm einen Vorwurf daraus, jedoch mit Unrecht, wovon man sich an dem Adagio der bekannten G-dur Symphonie von 1786[10]) leicht überzeugen kann.

---

[1]) Gesamtausgabe, 1. Band, No. 11; 2. Band, No. 21 und 22; 3. Band, No. 34.

[2]) No. 11 und 21.

[3]) Gesamtausgabe, 3. Band, No. 37.

[4]) Vgl. z. B. Londoner Symphonieen, No. 5 und 8.

[5]) Vgl. z. B. Londoner Symphonieen, No. 1, 2, 4, 6, 7, 9.

[6]) Siehe S. 329, Fußnote 2.

[7]) Vgl. z. B. Gesamtausgabe, 1. Band, No. 2; 2. Band, No. 16; 3. Band, No. 39 und 40.

[8]) Vgl. z. B. Londoner Symphonieen, No. 7, Andante.

[9]) In den Beilagen zum 1. Band. Es gehört zur 16. Symphonie.

[10]) Nach der üblichen Zählung No. 13.

Das Menuett hat bei Haydn stets ein Trio, worauf der Hauptteil wiederholt wird. Aber der Tonartenwechsel ist nicht obligatorisch und fehlt selbst in manchen der Londoner Symphonieen.[1]) Mit der Bezeichnung „Tempo di Menuetto" deutet Haydn eine Abweichung von der üblichen Form an. Diese besteht in der Regel entweder in dem Fehlen des Mittelsatzes[2]) oder in einer von der Zweiteiligkeit des Trios verschiedenen Gestaltung desselben. So z. B. besteht er einmal[3]) aus einem F-dur Teil mit Flötenfiguren und einem a-moll Teil mit langgehaltenen Oboentönen, also aus zwei musikalisch scharf unterschiedenen Abschnitten.

Unter den Schlußsätzen lassen sich drei typische Formen unterscheiden: 1. die Variationenform, die zum ersten Male 1765 erscheint und immer selten bleibt[4]); 2. das Presto oder Allegro, das sich mehr oder weniger der Form des ersten Satzes annähert[5]) und bei weitem am häufigsten vorkommt; 3. Sätze, in denen ein Thema kontrapunktisch behandelt wird. Diese merkwürdige Gruppe beginnt schon mit der dritten Symphonie, die 1761 entstand. Hier scheint sich das Finale zu einer Doppelfuge entwickeln zu wollen; doch wird im zweiten Teil das Hauptthema mehr wie ein cantus firmus kontrapunktiert. Dem Schlußsatz einer Symphonie von 1763[6]) liegt die gleiche Tonfolge zugrunde, die Mozart 25 Jahre später als erstes Thema des gewaltigen, gleichfalls kontrapunktischen Finale der C-dur Symphonie benutzte.[7]) Zuerst kontrapunktiert der Baß in Achteln dazu. Später aber erscheint sie, wie bei Mozart, über einem Orgelpunkt und fast ebenso wie bei ihm harmonisiert. Im folgenden Jahre behandelte Haydn in einem Symphoniefinale[8]) die abwärtsgehende Tonleiter als cantus firmus. Aber in einer Symphonie von 1779[9]) greift er für den Schlußsatz mit drei Themen wieder einen Gedanken auf, der schon früher und offenbar auch damals noch Gemeingut war. Es ist derselbe, über den J. S. Bach den Eingangschor der Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis" geschrieben hat.

Diese und andere kontrapunktische Schlußsätze sind, ebenso wie die

---

[1]) Vgl. No. 5, wo das Trio freilich viel moduliert, und No. 10.

[2]) Vgl. Gesamtausgabe, 1. Band, No. 4.

[3]) Gesamtausgabe, 3. Band, No. 30.

[4]) Gesamtausgabe, 3. Band, No. 31 und 34. Vgl. ferner z. B. Londoner Symphonieen, No. 4.

[5]) Pohl bezeichnet es mit einem verfehlten Ausdruck als Rondoform.

[6]) Gesamtausgabe, 2. Band, No. 13.

[7]) Das Thema stammt zweifellos aus dem katholisch-kirchlichen Gesang und war von Mozart schon vorher mehrfach verwendet worden.

[8]) Gesamtausgabe, 2. Band, No. 14.

[9]) Thematisches Verzeichnis, No. 70; Klavierauszug bei Simrock, No. 17.

sechs kontrapunktischen Streichquartette von 1771[1]), zweifellos als Resultate von Versuchen zu betrachten, die später zugunsten der motivischen Schreibweise aufgegeben wurden. Aber innerhalb dieser konnte Haydn von seiner kontrapunktischen Gewandtheit den besten Gebrauch machen; denn Imitationen und selbst eine streckenweise völlige Stimmenmäßigkeit widersprechen ihr durchaus nicht, können vielmehr unmittelbar aus ihrem Wesen hervorgehen. Als einen Höhepunkt dessen, was Haydn in dieser Beziehung geleistet hat, erwähne ich nur die Durchführung im ersten Satz der Londoner C-dur Symphonie.

Es ist beachtenswert, daß die polyphone Schreibweise selten nur in einem einzigen Satze eines Werkes auftritt, auch ganz abgesehen von den erwähnten Quartetten, in denen sie geradezu zum Stilprinzip erhoben ist. Aber in der dritten Symphonie verläuft das Menuett fast streng kanonisch, und die D-dur Symphonie von 1779 hat ein Andante, dessen erster Teil als Kanon im doppelten Kontrapunkt der Oktave behandelt ist. Auch im ersten Teil des Adagio der G-dur Symphonie von 1772[2]) kommt der doppelte Kontrapunkt der Oktave zur Anwendung und wird in den Variationen beibehalten, während im ersten Satz gleich zu Anfang das Thema von den Hörnern und Oboen in einer Art Engführung gebracht wird. Auch ist in dieser Symphonie, sowohl im Menuett als auch im Trio, der zweite Teil nichts anderes, als der rückwärts gespielte erste Teil, ein Verfahren (oder wenn man will, eine Spielerei), das mit der Kontrapunktik Verwandtschaft hat. In einer der sechs 1786 für Paris komponierten Symphonieen[3]) wird zu Anfang des Allegro das Thema im doppelten Kontrapunkt behandelt, im Finale treten an zwei Stellen Imitationen deutlich in den Vordergrund, und im Menuett-Trio steht ein kleiner Kanon. Aber der erste und der dritte Satz sind noch in anderer Weise zu einander in Beziehung gesetzt, indem nämlich den chromatischen Fortschreitungen des Allegrothemas auch im Menuett ein wenig Chromatik entspricht. Ist es uns schon ein Geheimnis, wie es ein genialer Meister ermöglicht, daß sich etwa ein erster Symphoniesatz trotz aller seiner Gegensätze zu einer befriedigenden Einheit zusammenschließt, und müßte einmal eine genaue Untersuchung darüber angestellt werden, inwieweit etwa bei den Klassikern die Themen und Zwischenglieder eines Satzes untereinander verwandt sind,[4]) so ist es

[1]) Opus 20, nach fortlaufender Zählung 33 bis 38. Über das Entstehungsjahr vgl. Sandberger, a. a. O.

[2]) Siehe S. 329, Fußnote 2.

[3]) Thematisches Verzeichnis, No. 84, Es-dur.

[4]) Eine nahe Verwandtschaft zwischen Haupt- und Seitenthema ist mir im ersten Satz von No. 35, Gesamtausgabe, Band 3, aufgefallen. Hier kehrt auch das Hauptthema am Schluß des ersten Teiles wieder, was sonst doch nicht der Fall ist.

uns noch viel rätselhafter, wie eigentlich die einzelnen abgeschlossenen Sätze eines Werkes innerlich zusammengehören, und darum halte ich alle, auch die unscheinbarsten Beobachtungen über ihre gegenseitigen Beziehungen für wichtig.

Was nun den Gehalt der ältesten Symphonieen betrifft, so sind in ihnen schon fast alle Züge des späteren Haydn zu finden. Aber wie die Werke selbst äußerlich noch klein und nach der formalen Seite hin noch in der Entwickelung begriffen sind, so treten auch die inneren Momente meist noch nicht mit der Schärfe und Kraft in Erscheinung, wie später. Am ausgebildetsten ist vielleicht die sprudelnde Laune und Lebenslust der Schlußsätze. Schon das Finale der ersten Symphonie mutet uns echt haydnsch an. Aber vorhanden sind auch die behäbige Kraft oder die liebenswürdige Anmut der Menuetts, der gemütvolle Gesang der langsamen, die Frische und Gedrungenheit der ersten Sätze; doch sind gerade in letzteren die Themen zuweilen noch unbedeutend.[1])

Einzelne Sätze freilich zeigen den Meister schon auf der vollen Höhe, so z. B. das tief-schmerzvolle e-moll Adagio aus der zwölften Symphonie, das bereits aus der Veröffentlichung durch Pohl bekannt war[2]). Was Jahn von Mozart sagt, daß seine Mollsätze stets von besonders ausdrucksvoller Erfindung seien, das gilt in ebenso hohem Maße auch von Haydn. Jenen Meistern war eben die Durtonart gleichsam das mittlere Niveau, und sie hatten das lebhafte Gefühl, daß die Anwendung der Molltonart etwas besonders Bedeutungsvolles sei. Genau ebenso standen sie plötzlichen oder weit abführenden Modulationen und überhaupt allen ungewöhnlichen Ausdrucksmitteln gegenüber. Daher kommt es, daß derartige Dinge bei ihnen niemals abgegriffen, sondern stets in vollster Frische und lebendigster Wirkung erscheinen. Schon in Haydns ältesten Symphonieen, namentlich in den ersten Sätzen, finden sich massenhaft vorübergehende Berührungen der Molltonart, und auch Modulationen, die durch ihre Schönheit auffallen, kommen schon in ihnen vor[3]). Hierher gehört auch die Anwendung des Unisono. Im ersten Satz der zwölften Symphonie läßt Haydn die Durchführung mit Unisonogängen durch verminderte Septimenakkorde beginnen, und im Finale der 21. Symphonie deutet eine Stelle geradezu auf das gewaltige Unisono vor, das sich im ersten Satz der Londoner C-dur Symphonie findet. Betrachtet man dieses mit der Modulation nach As, und wie sich daran ein leicht gehaltenes Seitenthema anschließt, so hat man eines der zahlreichen Beispiele vor sich, wie Haydn es vermag, mitten in den

[1]) Vgl. z. B. Gesamtausgabe, 1. Band, No. 9 und 10.
[2]) 1. Band, Beilagen.
[3]) Vgl. z. B. Gesamtausgabe, 1. Band, No. 5, Adagio, 2. Teil.

Strom der Heiterkeit oder der Freude das Erhabene hineinzustellen. Hierin und in der Tiefe seiner Adagios zeigt sich seine nahe Verwandtschaft mit Beethoven, auf die, was den Stimmungsgehalt der Werke betrifft, bis jetzt wohl nur Ph. Spitta hingewiesen hat.

Eine bekannte Eigenheit des späteren Haydn, uns nämlich durch Generalpausen oder Verlangsamung des Tempos zu spannen und dann diese Spannung, meist lächelnd, zu lösen, ist in den ältesten Symphonieen noch so gut wie gar nicht vorhanden. Nur im ersten Satz der 40. Symphonie finde ich langgehaltene Akkorde, die wie eine ins Allegro hineingeworfene Adagiostelle wirken. Es werden aber auch Töne angeschlagen, die wir später nicht wieder vernehmen. So hat eine Symphonie nicht sowohl nach seiten der Form als vielmehr nach seiten der Melodiebildung entschieden italienischen Charakter [1]), wie ja Sandberger auch für die ersten Quartette italienische Einflüsse nachgewiesen hat.

Die parallele Entwickelung der Symphonie und des Streichquartetts wurde bereits mehrfach gestreift. Auf die Vorläufer Haydns in dieser Gattung einzugehen hätte wenig Zweck, da von ihren Werken fast noch nichts durch Neudruck zugänglich gemacht ist. Haydns Anschluß an die Volksmusik tritt in den ersten Quartetten noch deutlicher hervor als in den ersten Symphonieen. Die zwölf ersten Quartette bezeichnet er teils als Quadri, teils als Kassationen, ohne daß freilich in Form oder Inhalt ein Unterschied bestände. Aber die Namen selbst sind doch bedeutungsvoll. Das Quadro gehörte ursprünglich der vornehmen italienischen Kammermusik an und war in deren Stil gehalten. Kassation dagegen bezeichnet ein Stück, das auf der Gasse gespielt wird [2]). Solche Stücke, die auch Serenaden, Divertimenti oder Notturni hießen, waren meist einfach besetzt, Streicher und Bläser gemischt, und bestanden aus einer bunten Folge einfacher Sätze, unter denen das Menuett eine große Rolle spielte. Doch war der Eröffnungssatz der Form des ersten Symphoniesatzes schon stark angenähert. An diese Gebilde schloß sich Haydn an, aber nicht ohne sie von Anfang an zu veredeln. Die zwölf ersten Quartette haben größtenteils zwei Menuetts, die aber nicht etwa einander unmittelbar folgen, und sind fünfsätzig. Dann aber gelangt rasch die viersätzige Form zur Alleinherrschaft.

Man hat das Gefühl, daß sich Haydn in den Quartetten von Anfang an freier bewegt, in ihnen heimischer ist als in der Symphonie. So er-

---

[1]) Gesamtausgabe, 2. Band, No. 17. Auch der Koda-Gedanke im ersten Satz von No. 16 klingt italienisch. Vielleicht ist das starke Zurücktreten der Bläser in beiden Symphonieen kein Zufall. 16 hat nur Oboen, 17 nur Hörner ad libitum.

[2]) Gassaten gehen oder gassatim gehen hieß: ein Ständchen bringen, daher Gassatio, Cassatio.

reicht er dort auch früher Höhepunkte als hier. Man denke an das oft gespielte 31. Quartett, op. 17 No. 5, mit dem rezitativischen Adagio oder auch an das 19., op. 9 No. 1. In formaler Hinsicht steht Haydn allerdings erst seit den sechs Quartetten von 1781 auf der Höhe.

Was er etwa seit dieser Zeit für Quartett und Symphonie an neuen Elementen noch in sich aufnahm, floß ihm aus den Werken Mozarts zu, und zwar sind es Elemente der Melodiebildung, die oft leichter herauszufühlen als klarzulegen sind. Sicher ist, daß er von Mozart die Verwendung gewisser chromatischer Zwischentöne übernommen hat, die der Melodie einen eigenartigen Schmelz, eine besondere Schmiegsamkeit verleihen. Man betrachte den Anfang des Streichquartettes op. 74 No. 1. Das wichtigste ist hier nicht die Ähnlichkeit des Themas mit dem früher erwähnten in Mozarts C-dur Symphonie, sondern die Art, in der es fortgesetzt wird. Ebenso erinnert im ersten Allegro der Londoner D-dur Symphonie No. 10 das Seitenthema, wieder mit chromatischen Zwischentönen, an Mozart, und das Hauptthema mit seinen Vorschlägen klingt an eine Stelle der Ouvertüre zu „Don Juan“ an. Natürlich können wir hier die höchst interessante und anziehende Erscheinung, wie der ältere Meister vom jüngeren lernte, nicht näher verfolgen.

Daß Haydns Klaviersonaten ungefähr denselben Entwickelungsgang genommen haben wie seine Symphonieen und Quartette, ist nach allem Gesagten selbstverständlich. Nur blieben sie im allgemeinen bei der Dreisätzigkeit stehen. Haydn war kein bedeutender Klavierspieler und schreibt auch in der Regel nicht eigentlich klaviermäßig. Häufig ist man versucht, seine Sonatensätze in Gedanken zu instrumentieren. Der Begründer des modernen Klavierstiles war nicht er, sondern bekanntlich Mozart. Aber trotzdem bergen Haydns Sonaten eine Fülle schönster und unmittelbarster Musik. Man braucht nur an die beiden großen Es-dur Sonaten zu erinnern.

Daß ihm das Klavierkonzert nicht lag, ist begreiflich. Auch dessen Neugestaltung war Mozart vorbehalten. Aber auch in den Konzerten für andere Instrumente scheint er wenig Eigenart zu zeigen (allgemein bekannt ist ja das hübsche Violoncellokonzert in D-dur). Es ist nicht wahrscheinlich, daß die beiden kürzlich aufgefundenen Violinkonzerte in dieser Beziehung eine Überraschung bringen werden. Freilich, edle und formell abgerundete Musik darf man von Haydn immer erwarten.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß seine Hauptbedeutung auf instrumentalem Gebiet in der Symphonie und im Streichquartett beruht. Leider verbot uns der beschränkte Raum, auch nur diesen, freilich quantitativ und qualitativ gewaltigen Teil seiner Tätigkeit ausführlich zu betrachten. Wir konnten nur auf die neuerschienenen Symphonieen etwas näher eingehen und von hier aus Seitenblicke auf anderes werfen. Ein wirklich zutreffendes

Bild von der Entwickelung Haydns werden wir uns erst machen können, wenn die Gesamtheit seiner Werke vorliegt. Ob von dem, was heute noch unzugänglich ist, vieles für unser praktisches Musikleben Bedeutung gewinnen wird, ist eine andere Frage. Allerdings wäre es zu wünschen, daß die schönsten der bis jetzt erschienenen älteren Symphonieen der größeren Öffentlichkeit bekannt gemacht würden; doch dürfte das nur mit schwachbesetztem Orchester geschehen. Viel wichtiger aber wäre es, daß unsere Dirigenten die späteren Symphonieen häufig und liebevoll aufführten, daß unsere Kammermusikvereinigungen öfters auch zu älteren Quartetten griffen, daß die Werke Haydns im Hause wieder mehr gepflegt würden, kurz, daß seine Kunst mit ihrer befreienden und beglückenden Wirkung und in ihrer Vielseitigkeit, der nichts fremd ist als das Krankhafte und das Unfertige, allgemeines und gebührendes Verständnis finde.

EIN UNVERÖFFENTLICHTER BRIEF VON FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY AN SIGISMUND NEUKOMM

mitgeteilt von Ernst Wolff-Köln

Die Persönlichkeit, an die der hier wiedergegebene Brief des neunzehnjährigen Felix Mendelssohn gerichtet ist, gehört wie Friedrich Schneider, der Schöpfer des „Weltgericht", und der allerdings bedeutendere Bernhard Klein zu den in ihrer Zeit hochgeschätzten und viel aufgeführten Komponisten, deren Glanz mit dem aufgehenden Stern Mendelssohns zu erbleichen begann, und deren Werke heute nur noch in verstaubten Archiven ein geschichtliches Dasein fristen. Vergebens suchen wir heute z. B. in Brockhaus' Konversationslexikon den Namen Sigismund Neukomm; und doch konnte Friedrich Rochlitz in seinem 1824—32 erschienenen Werk „Für Freunde der Tonkunst" einen biographischen Aufsatz mit den Worten beginnen: „Jeder, der an der Tonkunst unsrer Tage mit Ernst und einiger Umsicht Anteil nimmt, kennt Neukomms Namen und wenigstens einzelne seiner Werke." In England erlangte der erstaunlich produktive Mann — er schuf über tausend Werke, darunter acht Oratorien — zu Anfang der dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts eine unerhörte Volkstümlichkeit; aus Mendelssohns Briefen wissen wir, daß ihm der stürmische Erfolg seines Oratoriums „David" bei dem 1834 in Birmingham abgehaltenen Musikfest den schmeichelhaften Spitznamen „the King of Brummagem" (verunstaltet aus Birmingham) eintrug. Allerdings schlug die Volksgunst sehr bald um, aber Neukomm, eine vornehme Natur, ein echter Gentleman, ertrug diese Wendung mit einem philosophischen Gleichmut, den Mendelssohn aufs höchste bewunderte.

Sigismund Neukomm wurde am 10. Juli 1778 in Salzburg, wo sein Vater Doktor der Rechte, später Lehrer war, als erstes von dreiundzwanzig Kindern geboren. Mit der Familie Haydn verwandt, erhielt er seine musikalische Ausbildung zuerst durch Michael Haydn, den fürstbischöflichen Kapellmeister in Salzburg, seit 1798 in Wien durch dessen älteren Bruder Joseph, zu dem er, wie Rochlitz sagt, in das „schöne Verhältnis eines guten Sohnes zu einem guten Vater" trat. Nach Abschluß seiner Lehrjahre führte er ein reichbewegtes Wanderleben. 1806 ging er über Stockholm nach Petersburg als Kapellmeister und Operndirektor des dortigen Deutschen Theaters und kehrte 1809, kurz vor Haydns Tode, nach Wien zurück. Unmittelbar danach finden wir ihn in Paris, wo er mit Cherubini, Grétry, Dussek und andern bedeutenden Männern freundschaftlich verkehrte und eine Stellung als Pianist bei dem Fürsten Talleyrand antrat, den er auch 1814 auf den Wiener Kongreß begleitete. In Wien brachte er sein den Manen Ludwigs XVI. gewidmetes Requiem in c-moll am 21. Januar 1815, dem Jahrestage der Hinrichtung des unglücklichen Königs, vor einem hocharistokratischen Hörerkreis zur Aufführung und wurde daraufhin von Ludwig XVIII. zum Ritter der Ehrenlegion ernannt und in den Adelstand erhoben. Im September 1815

kehrte er mit Talleyrand nach Paris zurück. Im April 1816 begleitete er den als französischen Gesandten beglaubigten Herzog von Luxemburg an den Hof des Dom Pedro von Brasilien nach Rio de Janeiro, wo er als Musiklehrer der königlichen Familie — nicht als Hofkapellmeister, wie die Lexika von Grove und Riemann angeben — fast fünf Jahre verblieb. Im April 1826 schiffte er sich wieder nach Europa ein und landete nach einer beschwerlichen Reise von zweiundneunzig Tagen in Lissabon; im Oktober 1826 finden wir ihn wieder in Paris bei dem Fürsten Talleyrand, mit dem er nun dauernd zusammenlebte, und den er im Sommer regelmäßig nach seinem Schloß Valençay und auf größeren Reisen begleitete. Das in Mendelssohns Brief erwähnte Oratorium „Die Gesetzgebung vom Sinai" beendete er in Paris am 23. Mai 1828. Es wurde 1832 unter Leitung des Komponisten zweimal in Berlin von dem Chor der Singakademie aufgeführt: am 27. September in der Garnisonkirche und am 24. Oktober in der Singakademie. Die Soli sangen Frau Milder und die Hofopernsänger Bader und Eduard Devrient. 1830 ging Neukomm mit dem Fürsten Talleyrand, der zum Botschafter in England ernannt war, nach London und machte noch zahlreiche große Reisen, z. B. nach Algier. Seine letzten zwanzig Lebensjahre brachte er teils in Frankreich, teils in England zu. Er starb am 3. April 1858 in Paris.

Mendelssohn hatte, wie aus seinem Briefe hervorgeht, Neukomms Bekanntschaft bereits im Frühjahr 1825 in Paris gemacht, wohin er mit seinem Vater gereist war, der daselbst bekanntlich die Entscheidung über seines Sohnes Musikerberuf in Cherubini's Hände legte. Er traf dann noch mehrfach mit Neukomm zusammen, so 1829 auf seiner ersten englischen Reise in London bei Moscheles, der mit Neukomm nahe befreundet war, ferner in Berlin 1832 bei Gelegenheit der obenerwähnten Aufführung der „Gesetzgebung vom Sinai". In einem Briefe an Klingemann vom 5. September 1832 erwähnt Mendelssohn Neukomms Anwesenheit in Berlin und spricht in spöttischem Tone von seiner Absicht, eine Gegensymphonie zu Neukomms Weihnachtssymphonie, die dieser ihn durchsehen ließ, zu komponieren und darin als elftes Gebot das Thema „Laß dich nicht verblüffen" einzuflechten (die „Gesetzgebung von Sinai" hatte den französischen Titel „Les dix Commandements"). Auch an anderen Stellen seiner Briefe macht Mendelssohn keinen Hehl daraus, daß er Neukomms Musik unbedeutend findet. Aber als Menschen hielt er den 31 Jahre älteren Kunstgenossen im Allgemeinen wert, obwohl er sich in dem erwähnten, schlechtgelaunten Brief an Klingemann über Neukomms Schwächen lustig macht und von ihm schreibt: „ein echter Mann für alte Jungfern, wie er denn selbst eine ist".

Die geistige Reife, die Ruhe und Sicherheit des Urteils, die aus den Zeilen des neunzehnjährigen Jünglings sprechen, wird man begreiflich finden, wenn man erwägt, daß er wenige Jahre vorher bereits das Streichoktett op. 20 und die „Sommernachtstraum"-Ouvertüre geschaffen hatte und eben im Begriff stand, der Welt die „Matthäuspassion" wieder zu schenken. Durch die denkwürdige Aufführung dieses Werkes am 11. März 1829 ging sein Wunsch, „endlich einmal die großen schlummernden Kräfte, die bei uns zerstreut liegen, vereinigt, erweckt und zu einem großen Zwecke belebt zu sehen", noch früher und in viel herrlicherer Weise in Erfüllung als durch Neukomms vergängliche Schöpfung.

Der Brief[1]) lautet:

A Mr. le Chevalier Neukomm

à Paris

chez S. A. Mgr. le Prince de Talleyrand

Ew. Wohlgeboren

muß ich vor Allem um Entschuldigung bitten, daß ich mich nach so langem Stillschweigen, seit ich die Ehre Ihrer persönlichen Bekanntschaft hatte, nun unmittelbar an Sie wende. Aber die Freundlichkeit und Güte, von der Sie mir bei meinem Aufenthalt in Paris so viele Beweise gaben, machen mich dreist genug, dies zu tun und zu hoffen, daß Sie mir die Freiheit, die ich mir nehme, nicht übel deuten werden. Der Grund meines Schreibens ist folgender:

Der Herr Geh. Rath Bunsen[2]) in Rom, mit welchem meine Aeltern in Correspondenz stehen, schrieb neulich, daß Sie ein Oratorium: Die Gesetzgebung vom Sinaï verfaßt, und dem Könige von Preußen zugeeignet hätten, welches Sie in diesem Winter bei uns aufführen würden, und daß Sie zu diesem Ende selbst nach Berlin kämen. Er gab mir nun den Auftrag, Ihnen die Mittel der Ausführung, die sich bei uns dazu vorfinden, auseinanderzusetzen, da bei meinem langen Aufenthalt hier, und bei meinem persönlichen Umgang mit den meisten hiesigen Musikern, ich natürlich die Institute kennen muß, die fähig sind, ein ernstes, geistliches Werk würdig wiederzugeben. Daß bei bloßer Nennung Ihres Namens alle Mittel unserer Stadt Ihnen zu Gebot stehen werden, bedarf keiner Erwähnung, und jeder Musikliebende hat gewiß schon längst bei sich den Wunsch gehegt, endlich einmal die großen, schlummernden Kräfte, die bei uns zerstreut liegen, vereinigt, erweckt und zu einem großen Zwecke belebt zu sehen.

---

[1]) Wir verdanken diesen höchst interessanten, scharfe kritische Bemerkungen über das musikalische Berlin von 1828 enthaltenden Brief Mendelssohns Herrn Georges Servières in Paris. Anm. d. Red.

[2]) Christian Karl Josias Freiherr v. Bunsen (1791—1860), der vielseitige Gelehrte und Staatsmann, lebte seit 1816 in Rom, wo er 1827 zum preußischen Ministerresidenten ernannt wurde. Mendelssohn verkehrte während seines Aufenthalts in Rom 1830/31 viel in Bunsens Hause. Auch in seinen späteren amtlichen Stellungen in Berlin und als preußischer Gesandter in England blieb Bunsen mit Mendelssohn dauernd freundschaftlich verbunden.

Zu Ausführung des Chors sind drei verschiedene Vereine in Berlin vorhanden: die Singakademie unter Herrn Prof. Zelter[1]), der Hausmannische Singverein und der königl. Theaterchor.

Die Singakademie, jetzt ungefähr 300 Mitglieder stark, hat von allen diesen ohne Zweifel den besten Chor. Wohl eingeübt, stark, präcis, durch fortwährendes Wiederholen der classischen alten Musik befähigt, Oratorien in dem Geiste wiederzugeben, den sie erfordern, im Besitz des schönsten Concertsaales von Berlin, hat die Akademie seit Jahren Händelsche und andrer Meister geistliche Compositionen zum größten Genuß für Kenner und Laien öffentlich gegeben. Ist gleich nicht zu läugnen, daß das zunehmende Alter des Direktors ihn zuweilen hindert, sich mit Entschiedenheit und Kraft manchen einreißenden Misbräuchen entgegenzustellen, und die gesellschaftliche Trägheit der Dilettanten, aus denen allein der ganze Chor besteht, durch sein Feuer zu verbannen: so ist doch früher durch ihn ein zu fester und guter Grund gelegt, als daß nicht die Gegenwart eines kräftigen Anführers diesen Beschwerden schon in den Proben abhelfen könnte (wenigstens für den Augenblick) und daß nicht von der Singakademie in diesem Falle die vortrefflichste Leistung zu erwarten wäre.

Der Hausmannische Singverein ist schwächer an Zahl, als der vorige, auch weniger feurig und präzis. Dagegen ist er mehr an das öffentliche Singen gewöhnt, da der Direktor, Organist Hausmann, sehr häufig für die Armen Concerte giebt, in welchen er Oratoria aufführt; und weil er nun dazu meist neue Compositionen (z. B. die von Friedrich Schneider in Dessau) wählt, so ist der Chor zum einstudieren einer ihm unbekannten Musik keineswegs unvorbereitet, und Sie würden auf keinen Fall, glaub ich; Grund haben unzufrieden mit ihm zu sein: Ich kenne dies Institut nicht so genau als das vorige (von dem ich Mitglied bin) und nur durch seine öffentlichen Leistungen; es steht aber an Vollkommenheit der Execution, und auch in der Meinung des Publikums der Zelterschen Singakademie weit nach.

Der Theaterchor endlich ist zum Vortrag geistlicher Musik fast unbrauchbar zu nennen; da bei unserm Theater keine Scheidung der Gattungen stattfindet, so daß jeder einzelne Chorist auch untergeordnete Rollen in den Schauspielen übernehmen muß; da ferner bei der kleinen Zahl der neuen Opern, die man aufführt, doch die Zahl der Proben sehr

[1]) Karl Friedrich Zelter (1758—1832), Goethes Freund und Mendelssohns Lehrer in der Musiktheorie, hatte seit 1800 die Leitung der von Karl Friedrich Christian Fasch 1792 begründeten Berliner Singakademie übernommen; er war nahezu siebzig Jahre alt, als Mendelssohn diesen Brief schrieb.

groß ist, so fehlt der Geist zur Ausführung und die Zeit zum Einstudieren. Freilich hat dieser Chor neuerdings einige Stücke von Seb. Bach und früher die Oratorien von Haydn und einige Händelsche gesungen: man hatte aber keine Ursache sich zu freuen; der Mangel an Proben offenbarte sich durch Fehler, sogar in den Eintritten, und durch falsche Noten; die tempi wankten, man hörte dem Ganzen den längeren Geschäftsgang eines königlichen Theaters, nicht das freie Zusammenwirken lebendiger Kräfte an, niemand nahm einen tiefen, erhebenden Eindruck aus dem Opernhause mit sich. Für diesen Chor läßt sich anführen, daß er leichter zu versammeln und zu vereinigen ist, als die beiden vorigen, die aus Dilettanten bestehen, deren verschiedene Geschäfte ihnen viele Proben außer den gesetzlichen Versammlungen (2 mal wöchentlich) erschweren.

Was die Solosänger betrifft, so werden Sie aus den musikal. Zeitungen und andern Blättern darüber gewiß das Nähere erfahren haben. Wir sind fast nur auf die Mitglieder des königlichen Theaters beschränkt, von denen einige, namentlich Mde. Milder[1]) und Hr. Devrient jun.[2]) durch ernste Auffassung und würdigen Vortrag geistlicher Musik sich sehr auszeichnen. An Dilettanten, die eine Solopartie öffentlich zu übernehmen im Stande wären, fehlt es fast gänzlich.

Zu Ausführung der Orchesterpartie eignen sich unstreitig die Königlichen Kammermusiker am Besten; denn obgleich hier ein Verein von Dilettanten besteht, der sich allein mit dem Spielen von Instrumentalstücken beschäftigt, und auch die Singakademie in öffentlichen Aufführungen schon mehrmals begleitet hat, so besteht er doch erst seit zu kurzer Zeit um Vollkommenes leisten zu können. Die königliche Kapelle aber faßt die besten und geübtesten Musiker in sich; freilich mangelt auch hier, wie beim Chor, wegen der großen Anhäufung von Theaterproben, Ernst und tiefes Eindringen in den Geist der Kirchenmusik[3]); doch sind sie voll

---

[1]) Pauline Anna Milder-Hauptmann (1758—1838), die berühmte dramatische Sängerin, für die Beethoven die Rolle des Fidelio geschrieben hatte, war seit 1816 Primadonna in Berlin.

[2]) Philipp Eduard Devrient (1801—1877), der vielseitige Sänger, Schauspieler, Bühnendichter und Dramaturg, gehörte zu Mendelssohns nächsten Freunden. Bei den Vorbereitungen zur Wiedererweckung der „Matthäuspassion" hatte er Mendelssohn eifrigst unterstützt und sang auch die Jesus-Partie in den Aufführungen.

[3]) In den etwas scharfen Urteilen des Schreibers über den Dienstbetrieb am Königlichen Theater klingt wohl noch leise der Unmut über die geringschätzige Behandlung nach, die der allmächtige „welsche" Generalmusikdirektor Spontini der Jugendoper Mendelssohns „Die Hochzeit des Camacho" hatte zuteil werden lassen; sie kam bekanntlich nach mancherlei Widerwärtigkeiten am 29. April 1827 zur ersten und einzigen Aufführung.

Eifer unter einem guten Direktor, und durch Spontini's Einfluß leicht vom Dienst in Schauspielen, Balletten u. dgl., die etwa in die Zeit Ihrer Proben fielen, zu befreyen.

Durch freundliches Übereinkommen mit Prof. Zelter wird es Ihnen leicht sein, die Akademie, durch die Bekanntschaft Spontini's die Kapelle zu erhalten; und es bleibt dann noch unbenommen, von dem kleineren Orchester unseres zweiten Theaters (des Königstädters)[1]) und aus den verschiedenen Singvereinen die tüchtigsten Mitglieder zu wählen, um Chor und Orchester durch sie zu verstärken. Wenn es Ihnen gefiele, mich darüber mit Ihren gütigen Aufträgen zu beehren, so würden Sie mich herzlich erfreuen, und ich würde nichts versäumen, um Ihnen jeden Dienst zu leisten, der in meinen Kräften steht.

Es bleibt mir nun nichts weiter übrig, als die Bitte mir die Belästigung mit diesem langen Schreiben nicht übel zu nehmen, und der Wunsch Sie mögen die Reise nach Berlin und die Aufführung Ihres Werkes nicht zu sehr verschieben, da mich sonst eine große Reise die ich im Anfang des Frühjahrs zu unternehmen gedenke,[2]) des Genusses Ihrer Gegenwart, und der mir so wichtigen Bekanntschaft mit Ihrem Oratorium berauben würde.

Genehmigen Sie die Versicherung der vollkommensten Hochachtung, mit welcher ich die Ehre habe zu sein

Ihr ergebenster
gez.: Felix Mendelssohn Bartholdy

Berlin, den 6ten October 1828

[1]) Das Königstädtische Theater war im Jahre 1822 von dem Unternehmer Cerf ins Leben gerufen worden und hatte durch Gewinnung Karls v. Holtei als Dramaturgen und durch ein zweijähriges Engagement von Henriette Sontag (1826—28) der Berliner Hofbühne erfolgreiche Konkurrenz gemacht. Auch Mendelssohns Freund, der Geiger Ferdinand David, war 1826—29 im „Königstädter" Orchester angestellt.

[2]) Mendelssohn reiste am 10. April 1829 nach England und kehrte im Dezember desselben Jahres nach Berlin zurück. Seine große Reise nach dem Süden trat er am 7. Mai 1830 an und traf erst nach mehr als zweijähriger Abwesenheit im Juli 1832 wieder in Berlin ein, wo er den ganzen Sommer und den folgenden Winter verblieb.

ZUR MELODIESCHUTZFRAGE

von Dr. jur. Franz Kuhn-Dresden

Zur Melodieschutzfrage erging soeben eine interessante Entscheidung des Oberlandesgerichts Dresden. Bekanntlich bestimmt unser neues Urhebergesetz vom 19. Juni 1901 in § 13 Abs. II, daß es unzulässig sein soll, eine fremde — NB. geschützte — „Melodie" einer neuen Komposition erkennbar zugrunde zu legen. Hierauf stützte sich die Firma F. E. C. Leuckart, als sie, wie erinnerlich, im Sommer 1907 gegen die Veröffentlichung von H. G. Norens Orchestervariationenwerk „Kaleidoskop" seitens des Verlags Lauterbach & Kuhn[1]) Einspruch erhob. Die Schlußpartie dieser Komposition, unter der Überschrift „An einen berühmten Zeitgenossen" als musikalische Huldigung für Richard Strauß gedacht, ist teilweise und mit Absicht auf Strauß'schen Themen aufgebaut, vornehmlich auf dem Widersacherthema aus seinem „Heldenleben". Die Firma Leuckart, als Verlegerin des „Heldenleben", machte nun geltend, jene Themen, insonderheit das Widersacherthema, seien „Melodieen" im Sinne des Gesetzes und als solche ohne ihre Genehmigung, also unzulässigerweise dem „Kaleidoskop" zugrunde gelegt. Hierüber entbrannte jener bekannte Verlegerstreit, in dessen Mittelpunkt die prinzipielle Frage stand, was als „Melodie" nach § 13 Abs. II unsres Urhebergesetzes anzusehen sei. Der Prozeß endete sowohl in erster wie in zweiter Instanz mit einem obsiegenden Urteil der Firma Lauterbach & Kuhn und Verneinung eines aus dem § 13 Abs. II herzuleitenden Einspruchsrechts gegen die Veröffentlichung des „Kaleidoskop".

Während nun frühere Versuche, den gesetzlichen Melodiebegriff der Musikwissenschaft zu entnehmen — so auch das Landgericht Leipzig — zu keinem sicheren Ergebnis führten, da hier eine endgültige Festlegung des Begriffs kaum möglich ist wird die oberlandesgerichtliche Entscheidung dadurch bedeutsam, daß sie nach Vorgang der Schrift von Franz Kuhn „Der Gegenstand des Melodieschutzes", (Dresden 1909, Verlag: von Zahn & Jaensch) mit Erfolg die Bedeutung des Ausdrucks „Melodie" aus dem **gesetzlichen Zusammenhang** zu ermitteln sucht. Hierbei ist das Gericht zu einer **engen** Auslegung des Wortes gelangt. Es erachtet nämlich als „Melodie" i. S. des § 13 Abs. II „**jedes selbständige, in sich abgeschlossene Thema, das der Umschreibung zugänglich, zur Paraphrasierung geeignet ist**". Gleichzeitig sieht das Urteil von der auch musikwissenschaftlich schwer zu treffenden Unterscheidung zwischen Melodie und Motiv ab, indem es weiter erkennt, daß auch Motive und musikalische Phrasen unter die Melodieen im Sinne des Gesetzes zu rechnen seien, wenn bei ihnen die oben aufgestellten wesentlichen Erfordernisse gegeben sind.

Diese gerichtliche Auslegung entspricht völlig dem Sinn, der der Melodieschutzvorschrift zugrunde liegt. Der § 13 Abs. II enthält einen **Sonderschutz** der „Melodie". Daneben besteht, wie von mancher Seite vielfach übersehen zu werden scheint, der **allgemeine** musikalische Urheberschutz, den nicht nur

---

[1]) Inzwischen sind die Verlagswerke von Lauterbach & Kuhn in den Verlag von Ed. Bote & G. Bock in Berlin übergegangen.

die Komposition als Ganzes genießt, sondern auch jeder ihrer Teile, der nur irgend das Gepräge von Eigenart und Erfindung aufweist, also auch einzelne musikalische Phrasen, Themen oder auch ganz knappe Motive. Und zwar richtet sich dieser normale Schutz gegen den mechanischen Nachdruck ebenso wie gegen die versteckte Kopie, die mittelbare Aneignung, während die freie Benutzung, die Neuschöpfungen von überwiegender Eigenart hervorbringt, gestattet bleibt. Wenn das Gesetz nun noch einen weit darüber hinaus gehenden Sonderschutz der „Melodie" dahin statuiert, daß schlechthin jede, auch die künstlerischste und originellste Bearbeitung (gemeint sind Variationen, Phantasieen, Fugen, Transskriptionen und dergleichen) einer fremden, geschützten „Melodie" verboten sein soll, so trägt es damit einem speziellen Wunsch der Musikverlegerschaft Rechnung. Man wollte in diesen Kreisen durch die Vorschrift einen gewissen Mißstand beseitigt haben, der unter der Herrschaft des früheren Gesetzes eingerissen war. Es wurden damals vielfach beliebte, vom Publikum besonders begehrte „Melodieen" in der Weise wirtschaftlich ausgebeutet, daß irgend ein Konkurrenzverleger sie zu Phantasieen, Paraphrasen und dergleichen oberflächlich umgestaltet und aufgeputzt als angeblich „künstlerische" Bearbeitungen in die Welt setzte und so dem Absatz des Originalverlegers erheblich Abbruch tat. Dem sollte die Vorschrift des § 13 Abs. II radikal ein Ende machen, insofern hier dem Autor bzw. Verleger einer „Melodie" deren ausschließliche Ausbeutung mittels Bearbeitungen vorbehalten wird. Die Bestimmung hat aber natürlich nur solche Tongebilde im Auge, bei denen die Gefahr oder Möglichkeit einer derartigen Ausbeutung überhaupt besteht. Dies dürfte nur dort der Fall sein, wo ein Tongebilde, auch losgelöst von einem größeren Zusammenhang, von Begleitstimmen oder Klangmitteln, schon vermöge seiner bloßen Tonfolge als ein durch sich verständliches musikalisches Individuum erscheint, mithin das Merkmal der Selbständigkeit trägt. Diese Wirkung wiederum bedingt eine gewisse Abrundung und Geschlossenheit der Form, und schließlich muß das Maß von Beliebtheit hinzukommen, das das betreffende Tongebilde für eine Ausbeutung im Wege von Umschreibungen oder Paraphrasierungen überhaupt erst geeignet macht. Diese drei Merkmale, die das Urteil des Oberlandesgerichts Dresden zutreffend aufgestellt hat, fehlen beispielsweise sämtlich einem an sich so charakteristisch und originell erfundenen Thema wie dem Widersacherthema aus Richard Strauß' „Heldenleben". Es wurde ihm demgemäß in der Entscheidung die Eigenschaft einer „Melodie" im Sinne des Gesetzes abgesprochen. Dieses Thema genießt daher nur den allgemeinen Urheberschutz.

Die oberlandesgerichtliche Entscheidung ist bisher die autoritativste Stimme, die zur Frage nach dem Gegenstand des Melodieschutzes laut geworden ist. Sie dürfte daher für die weitere Anwendung der Vorschrift zunächst maßgebend bleiben. Daraus ergibt sich die Konsequenz, daß der Komponist, der heute ein fremdes Thema zu Lebzeiten bzw. während der Dauer von 30 Jahren nach dem Tode seines Autors einer neuen Komposition erkennbar zugrunde legen will, hierzu die Genehmigung jenes Autors bzw. seines Verlegers — das letztere wird praktisch meist der Fall sein — nur dann einholen muß, wenn das betreffende Thema sämtliche drei vom Oberlandesgericht Dresden aufgestellten Merkmale der Selbständigkeit, Abgeschlossenheit und besonderen Umschreibungsfähigkeit in sich vereinigt.

VON DER WIENER HAYDN-ZENTENARFEIER

von Richard Specht-Wien

Eine anstrengende Festwoche — für alle Beteiligten anstrengend: für die Empfangenden nicht minder als für die darbietenden Künstler. Ob auch eine geglückte? Die Antwort hängt davon ab, nach welcher Richtung der einzelne seine Erwartung eingestellt hatte. Was ihm die Hauptsache schien: der Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft oder die Feier des alten Haydn. Wer die Veranstaltungen dieser Tage vom Standpunkte der gelehrten Versammlung aus auf sich wirken ließ, mußte auf seine Rechnung kommen: er hat ein gut Stück Historie österreichischer Tonkunst in lebendigem Klang an sich vorüberziehen hören; hat in großen und in intimen Konzerten Musik des Wiener Rokoko bis Haydn gehört und manch Unbekanntes, wenn auch — mit Ausnahme der „Jahreszeiten" — nicht gerade Repräsentatives vom Meister selbst. Ob jene, die eigentlich in der Voraussetzung gekommen waren, freudigen Herzens eine Haydn-Festzeit mitzumachen und sich das Eigenste und Unverlierbare des Haydn'schen Wesens in gedrängter Fülle erschließen zu lassen — ob all jene mit befriedigten Gefühlen geschieden sind, ist eine andere Frage. Die rechte, wirkliche Wiener Haydnfeier war in Wahrheit schon vorbei, als die Gäste aus der Fremde kamen: ich meine die zyklische Aufführung sämtlicher Streichquartette durch unsere hervorragendsten Kammermusikvereinigungen (Rosé, Ondricek, Soldat-Roeger, Fitzner, Prill) — dieser ewigen Lebens und froher Jugend vollen Werke, in denen das gütige, heiter-gesunde, fromm-kindliche Herz des lieben alten Papas am lautesten und lautersten schlägt. Sonst aber waren die musikalischen Darbietungen weniger auf Haydn, die Darstellung seiner Entwicklung aus seinen wahren Vorgängern, seiner Wirkungen auf seine wahren Nachfahren gerichtet, sondern eher darauf, jene „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" einmal zu tönendem Leben zu wecken, durch deren Herausgabe die Veranstalterin des Kongresses — eben die Internationale Musikgesellschaft — sich verdient gemacht hat. Kein Zweifel, daß manchem das andere lieber gewesen wäre; daß viele lieber Musik gehört hätten, die nicht so ganz vom Formalistischen der Epoche überwuchert ist und eine lebendige Seele offenbart, die unmittelbar und nicht erst durch das Medium historischen Verstehens zu jedem zu sprechen vermag. Das gilt insbesondere von den beiden historischen Konzerten. Außer einer von Rudolf Dittrich mit wunderbarer Beherrschung aller Registereffekte vorgetragenen wuchtigen Toccata von Muffat, einigen von Wanda Landowska mit erlesenem Esprit und subtilster Kleinkunst am Cembalo interpretierten Stücken von Froberger und Poglietti, einem Fux'schen a cappella-Chor und vor allem außer den Schottischen Liedern Haydns, die in Madame Cahier eine Sängerin von vornehmster Anmut und delikatestem Stil fanden, waren die meisten Werke trotz der Bemühungen Schalks als Dirigenten, des opferfreudigen Quartetts Rosé, des Singvereins und des a cappella-Chors (unter Eugen Thomas' sorgfältiger, nur fast schon überfeinernder Leitung) bestenfalls dem geschichtlichen Interesse, aber kaum dem Gemüt nahezubringen.

Trotz alledem sollen all die Anregungen, die durch diese Aufführungen ebenso erweckt wurden wie durch die eigentliche Tätigkeit des Kongresses, nicht unterschätzt werden. Obgleich auch bei dieser Tätigkeit ein Gefühl der Verwunderung nicht unterdrückt werden kann: daß in all diesen zahlreichen Vorträgen, deren Ergebnisse ja in den Publikationen der Musikgesellschaft festgehalten werden und deren wissenschaftlicher Wert keineswegs geleugnet werden darf, so wenig wirklich Lebendiges zur Sprache gekommen ist. Nichts von der Kunst von heute, ihrem Werden und ihrer Zukunft, von der Not des Künstlers — in seinem Schaffen und in sozialer Hinsicht —, vom Stil modernen Vortrags alter Werke, von der Entwicklung neuer Formen und dem Zusammenhängen des Schaffens von jetzt mit dem von einst. Nichts von alledem — ja, kaum einiges über Fragen des Unterrichts, der Heranbildung produktiver, reproduktiver und künstlerisch hörender Jugend; fast ausschließlich Spezialfragen einzelner Forschungsgebiete, Studien formalistischer Natur, Untersuchungen der Instrumentenkunde. Nochmals: es fällt mir nicht bei, all das zu unterschätzen — aber es muß doch wundernehmen, daß eine nach Hunderten zählende Versammlung von Musikern keine anderen, dringenderen, sie alle unmittelbarer berührenden Fragen auf dem Herzen hat, als jene, deren wichtigste Erörterungen hier — da der Raum es nicht anders zuläßt, nur dem Titel nach — angeführt seien: „Über die Notation des Meistergesanges" (Paul Runge-Kolmar), „Über Mehrstimmigkeit in der außereuropäischen Musik" (Erich v. Hornbostel-Berlin), „Die historische Dramaturgie in der Geschichte der Oper" (Josef Gregor-Wien), „Die Pflege Haydnscher Musik in Dänemark" (S. Levysohn-Kopenhagen), „Die chromatischen Alterationen im 16. Jahrhundert" (Oscar Chilesotti-Bassano), „Musikalische Länderkunde Dänemarks" (William Behrend-Kopenhagen), „Die Pentatonik in den Melodieen der Lappen" (Armas Launis-Helsingfors), „Reform der Taktbezeichnung" (Ilmari Krohn-Helsingfors), „Die zweckmäßigste Art des Spieltisches und seine Einrichtung" (Rung-Keller-Kopenhagen), und inhaltsvolle Vorträge von Vincent d'Indy und Max Friedländer, denen beizuwohnen gleichzeitige Veranstaltungen mir unmöglich machten. Besondere Aufmerksamkeit erregten die Reform-Vorschläge des Wiener Professors Franz Haböck über den Gesangsunterricht in den Schulen.

Die Empfindung echter Feierlichkeit, die sich bei mancher Darbietung nicht einstellen wollte, beherrschte in starkem Maße die Festversammlung, mit der der Kongreß und die Gedenkfeier eröffnet wurde, und in der Professor Guido Adler, der rastlose Anreger und Leiter des Ganzen, die Festrede auf Haydn hielt, ein in ruhiger Darstellung entrollter Abriß des Lebens und des Wesens des Meisters. Mit Jubel und Begeisterung ist dann Weingartner gefeiert worden, der eine Musikaufführung in D-dur dirigierte: eine kleine Ouvertüre sowie die erste und die letzte Symphonie Haydns. Zum Schluß allerdings das Tedeum in C-dur. Mit jenem straffen Schwung, dem frischen Rhythmus, der treibenden Energie, die sein Bestes ist und aus den symphonischen Werken alles Herzhafte, Bewegliche, Heitere zur Lust der Hörer herausholte. Einer Lust, die sich so stürmisch äußerte, daß der Einzelne Bedenken trägt, sein Gefühl auszusprechen, das nach mehr verlangt: nach mitschwingender Innerlichkeit, nach der kindlichen Wärme, die in diesen Werken lebt, nach liebevollerer Ausgestaltung der Einzelheiten, die die große Linie beleben, ohne sie zu unterbrechen, — mit einem Wort: nach einem Erleben der interpretierten Musik. Während diese Aufführung — es sei ganz subjektiv gesagt — bei allem blendenden Elan und ihrem hellen Brio den Eindruck eines idealen a vista-Spielens machte, nicht die des beglückten, auch das Geringste noch lebendig einordnenden Nachschaffens. Aber angesichts solcher außerordentlichen Wirkung auf die jubelnde Allgemeinheit wird der Einzelne kaum Recht behalten.

Auch die Festvorstellung in der Hofoper trug eher die Signatur einer gesungenen und orchestralen Dissertation — etwa: „Über den Ursprung der Musik-Komödie" — als die lebendiger Kunstübung. (Wobei überhaupt eine Bemerkung über die seltsame Repertoirebildung nicht unterdrückt werden kann, die gerade in dieser Woche den fremden Gästen Vorstellungen des russischen Ballets und einige recht wenig interessante des Spielplans bot — darunter eine „Aida" mit einem Brünner Rhadames. Statt daß wenigstens der Versuch gemacht worden wäre, einen Begriff der relativ höchsten Leistungen zu geben, die unter den gegenwärtigen Verhältnissen möglich sind: „Siegfried" etwa, oder „Tiefland" oder „Die rote Gred" — nicht nur, weil damit das beste Darstellungsniveau der letzten eineinhalb Jahre gezeigt werden mochte, sondern auch, um dem Historischen dieser Festtage ein Gegenstück durch Vorführungen neuerer Schöpfungen zu geben.) Es ist sicherlich keine glückliche Idee, Haydn durch Wiedergabe seiner Opern zu feiern, in denen sein Bestes schweigt. Merkwürdig genug, daß er die stilistischen Errungenschaften seiner Kammermusik und seiner Symphonik nicht auf das Dramatische zu übertragen wußte. Nicht nur, daß er in der Oper sofort beengt erscheint, daß die wunderbare Intuition, mit der er sonst — in den „Jahreszeiten" beispielsweise — in genialer Sicherheit und mit köstlich einfachen Mitteln mit scharfumrissener, bildhafter Anschaulichkeit in Tönen zu charakterisieren und zu illustrieren weiß, hier vollkommen versagt. Auch seine Erfindung ist kaum wiederzuerkennen. Das gilt weniger von dem artigen Singspiel „Der Apotheker", dessen verkürzende Bearbeitung durch Dr. Robert Hirschfeld trotz der dadurch verstärkten grotesken Unwahrscheinlichkeiten unbedingt der Originalfassung vorzuziehen ist, weil das rapide Tempo keine Bedenken aufkommen läßt: die liebe Naivetät dieser vergnügt tändelnden Musik, die freilich durch den bescheidensten Quartettsatz des Meisters geschlagen wird, wirkt durch die Knappheit der Bearbeitung mit allerliebster Frische, wobei es sehr bezeichnend ist, daß diese Frische immer mehr verblaßt, je mehr die Handlung aus dem einfach Menschlichen ins Burleske springt. Aber es gilt in erschreckendem Maße von der „wüsten Insel", die dem Dunkel verdienter Vergessenheit entrissen, von den Wiener Verlegern Nietau & Welleminsky herausgegeben und jetzt in die Mitte der Festaufführung gestellt wurde. Eine Unbegreiflichkeit; ebenso unkünstlerisch als pietätlos. Denn „Die wüste Insel" gehört nicht zu jenen Werken, in denen sich ein Genie einmal „verhaut" hat: das wäre, und besonders nach einer Reihe von Wochen, in denen alle Wunder dieses Genies in unbeschreiblicher Weise offenbar wurden, nur um so fesselnder gewesen; gerade solche Schöpfungen zeigen oft am deutlichsten alle Möglichkeiten, die den produktiven Geist reizen mochten, alle Kunst der Werkstatt, die über das innerlich Unlebendige durch die Souveränität der Technik wegtäuscht; zeigen gerade im Nichtbewältigten Kühnheiten und Perspektiven, die in anderen, ruhigerer Inspiration entströmten Werken von ordnender Meisterhand unfühlbar gemacht wurden. Keine Spur von alledem in der „Wüsten Insel", die kein „Verhauen", sondern einfach ein Versagen bedeutet. Nur wenige Takte im Vorspiel und im Schluß, vielleicht auch noch der Beginn zweier Arien verraten Haydnschen Geist, und es ist nicht uninteressant, manche Töne zu erhaschen, die wie Nachklänge Glucks und wie Vorahnungen des „Don Giovanni" wirken. Wären diese Takte nicht und spräche nicht ein Brief des Meisters, der in einer schönen, schon vom typographischen Standpunkt bewundernswerten Publikation: „Joseph Haydn und das Verlagshaus Artaria" von Franz Artaria und Hugo Botstiber neben vielen sehr anregenden und lebendigen schriftlichen Äußerungen Haydns zu finden ist und seltsamerweise eine hohe Selbsteinschätzung des Werkes bekundet, für die unzweifelhafte

Autorschaft des geliebten alten Tondichters — man wäre versucht zu glauben, daß diese unfreien, lähmend schleppenden Rezitative, und die wenigen, blassen, in verbrauchten Rokokowendungen ganz ohne Beziehung zum szenischen Vorgang erfundenen Melodieen von irgend einem Aristokraten des Hofs Maria Theresias stammten und daß der fürstlich Esterhazy'sche Kapellmeister das „Werk" des hohen Herrn überarbeitet und aufführungsmöglich gemacht habe. Davon kann freilich, den vorliegenden Dokumenten nach, keine Rede sein. Und trotzdem: hier hat etwas Fremdes gewaltet. Die Stimme, die hier erklingt, ist gleichsam verstellt; ihre Akzente haben nichts mit der gemein, in der Papa Haydn sonst zu uns redet: sprudelnd vergnügt, in herzlicher Schelmerei und dann wieder schlicht andächtig, geneigten Hauptes der Fülle der inneren Gesänge hingegeben. Nichts davon in diesem leeren Pathos, diesem geschraubten Tonfall, diesen hohlen Litaneien, aus denen es gleich muffigem Moderdunst aufzusteigen scheint. Es ist, als ob jeder dieser Notenköpfe eine Allongeperücke trüge: um so verwunderlicher gucken neben ihnen einige heraus, die einem mit den treuherzig verschmitzten Augen des Meisters verstohlen zublinzeln. Aber sie verschwinden allzuschnell, und was übrigbleibt, ist Langeweile — gespenstige, entkräftende, riesenstarke Langeweile, die nicht einmal der „historische Respekt" zu bannen vermag. Wozu noch kommt, daß die Aufführung in der Hofoper das Ihre getan hat, um all die Ödigkeit zu erhöhen. Zunächst — es klingt paradox — durch Striche, die aber nicht abkürzend wirken, weil sie, soweit sie in den Arien vorgenommen wurden, zumeist jene Mittelteile getroffen haben, in denen die herrschende Tonart verlassen und in eine andere ausgewichen wird, so daß jetzt das ganze Stück in ein und derselben Tonart kontrastlos abpendelt. Dann aber auch durch offenbar unrichtige Behandlung eines Teils der Rezitative, die Haydn oft in lebhaftestem Zeitmaß mit peinlich genau bezeichneter Einteilung des Rhythmus notiert hat, während die Sänger alles durchweg in dem üblichen breiten, schleppenden Psalmodieren vortrugen und das rasche Tempo nur für die Takte der winzigen Orchesterzwischenspiele festgehalten wurde. Zweifelhaft ist es auch, ob das äußere Bild der Inszene zutreffend war. Man hat die niedliche Spielerei versucht, das fürstliche Schloßtheater in Eisenstadt zu kopieren, hat das kleine Theaterportal mit dem primitiven Kartonvorhang in die große Opernbühne hineingebaut, Dekorationen im Stil der Haydnzeit angefertigt, die ja nur Plakat, nicht Panorama waren, hat auf deren Prospekte alle nicht praktikablen Requisiten, Schränke, Öfen, Bilder, einfach aufgemalt — und hat in der „Wüsten Insel" ein sehr lustiges, in steifen, regelmäßigen Wellen ausgeschnittenes Meer und drollig hilflose Versatzstücke hingestellt. Auch das nicht ganz folgerichtig: die Bäume viel zu echt, den oberen Bühnenabschluß nicht durch Soffiten verhängt. Sehr fraglich ist aber, ob selbst in einer Theaterepoche, die sich so wenig um Bühnenrealismus kümmerte, zwei Frauen, die zwölf Jahre lang auf einer einsamen Insel hausen, wirklich im seidenstarrenden Reifrock, mit gepudertem Haar und Blumenkränzen darin, aufgetreten sind und ob nicht doch hier durch phantastische Naturkostüme aus Bast und Fellen, zum mindesten aber durch abgerissene, armselige Kleider solch ein Robinsonsaufenthalt angedeutet worden ist. Wie denn überhaupt der ganze Abend allzu sehr aufs Parodistische, Übertreibende eingestellt war. Was sicherlich unhistorisch ist: denn daß die damaligen Darsteller mit unbedingtem Ernst an die Sache gingen, ist nicht zu bezweifeln. Ohne solch strenges Festhalten an den kunstgeschichtlichen Tatsachen aber ist eine ganze derartige, für ein Auditorium von Gelehrten und Künstlern bestimmte Veranstaltung hinfällig. Weshalb es auch sonderbar war, Pergolese's kapriziös anmutvolle, gleich feinen Spitzen geklöppelte Musik zur „Serva padrona" nicht in der Urfassung zu bringen: mit vom Cembalo begleiteten Secco-

rezitativen statt gesprochener Reime und ohne die von französischen Bearbeitern hinzugefügten Stücke, die trotz der sehr geschickten Contrefaçon des Pergolesestils doch abschwächend wirken. Im übrigen war die „Serva padrona“ in ihrer echten Laune und der Beweglichkeit dieser Marionettenmusik weitaus der anregendste Teil des Abends: nicht zuletzt durch die Kunst der Gutheil-Schoder und Weidemanns, die den graziös hintänzelnden musikalischen Dialog in erlesenem Lustspielton zu gestalten wußten. Auch hier wäre, nebenbei gesagt, die Zusammenziehung in einen Akt gutzuheißen, wenn sich nicht die Notwendigkeit herausgestellt hätte, die im Original in den Zwischenakt verlegten Vorgänge — das Komplott der Magd und des Dieners — jetzt auf der Szene klarzumachen, und wenn der Notbehelf, auf den man verfiel, nicht recht sinnwidrig wäre: nämlich das Eingangsritornell zu einer Arie als musikalische Grundlage zu einer pantomimischen Szene auszunutzen, in der Zerbina ihren Plan in Gesten, statt in Worten ausdrückt. All das aber wäre kaum zum Bewußtsein gekommen, wenn nicht auch das Orchester unter Weingartner — und ebenso in dem von der Gutheil, Frau Michalek, Schrödter und Haydter mit viel Mutwillen dargestellten „Apotheker“ — so pedantisch verdrossen geklungen hätte, ohne rechten Kontakt mit den dadurch oft unfreien, in Metronomrhythmus eingeschnürten Sängern, so ganz ohne die glänzende Grazie, den geistreichen Fluß, die glitzernd bewegliche, jedes Detail mit einheitlichem, sprühendem Leben erfüllende Komödienstimmung, zu der manche alte, ja veraltete Oper in einer Zeit erweckt wurde, die nicht allzufern liegt. Zu einer Zeit, in der es unmöglich gewesen wäre, das Andenken eines teuren Meisters durch die Aufführung eines unbegreiflich mißratenen Werkes zu schmälern, wie es jetzt mit dieser „Wüsten Insel“ geschehen ist.

Der Höhepunkt aller Aufführungen dieser Festwoche: „Die Jahreszeiten“ unter Ferdinand Löwe, mit Messchaert, Senius und Frau Noordewier-Reddingius als Solisten, mit dem durch den Männergesangverein verstärkten Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde und mit dem Hofopernorchester. Kaum jemals zuvor hat das Werk derart als Wunder gewirkt wie in dieser in unwiderstehlichem Schwung und echter Größe hinbrausenden Interpretation; rührend, gleich jenen mit ergreifender Liebe und unsäglichem Fleiß gemalten Bildern alter deutscher Meister, auf deren Hintergrund die ganze Welt zu sehen ist und die diese Welt gleichzeitig in den Gestalten symbolisieren, die in heroischen oder liebevollen Gruppen die eigentliche Idee des Werks ausdrücken. In dem Diorama der „Jahreszeiten“ sind Chor und Orchester dieser Hintergrund: diese Tonbilder sind noch kaum mit solcher Gewalt, solch packender Unmittelbarkeit und plastischer Lebendigkeit erschlossen worden, wie in dieser unvergleichlichen Wiedergabe. Wozu freilich kam, daß sich durch die hohe Kunst und die Begeisterung der Solisten eine Wechselwirkung produktivster Art, ein Wettkampf um eindringlichste Vollendung einstellte: Messchaert allen voran, der wie in einer Bezauberung befangen war und Töne von einer Macht des Ausdrucks, einer Realistik und einer Verklärung zugleich fand, wie man sie von ihm selber niemals früher gehört hat und vielleicht von ihm selber nie mehr in solcher das Fernste erschließenden, das Kleinste gestaltenden Schöpferkraft hören wird. Ein Erlebnis, unter dessen zwingendem Bann die atemlos empfangenden Hörer ebenso zu stehen schienen wie Ferdinand Löwe, der an diesem Abend über alles hinauswuchs, was er bisher gegeben hat: mit solchem Impetus, solch großem Zug in der Verteilung aller Kontraste, solcher Einheit im Ganzen bei freiester Formung jeglichen Details hat er die Aufführung des Werks geleitet, in dem Haydns Wesen am reinsten, in keuscher Kindlichkeit, in unerhörter Fülle der Inspiration, in wundervoller Bestimmtheit musikalischer Darstellung fruchtbar geworden ist. Und das so beglückend wirkt, weil jeder Ton von unbefleckter, einfältig unbewußter Größe gesegnet ist.

DAS 45. TONKÜNSTLER-FEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN STUTTGART

(2. bis 6. Juni 1909)

von Oscar Schröter-Stuttgart

Die schwäbische Residenz ist erst sehr spät in die Reihe der Städte getreten, die den Allgemeinen Deutschen Musikverein zu frohem Genießen und ernsten Beratungen beherbergte. Fünfzig Jahre mußten verfließen, bis die Vereinigung von fortschrittsbegeisterten Künstlern und Kunstfreunden den Weg hierher fand. Die Gründe dafür sind nicht in Rückständigkeit der Stuttgarter Musikpflege zu suchen, denn auch hier haben fortschrittliche Künstler dahin gewirkt, daß den Musikfreunden die Resultate der jeweilig neuesten Entwickelung nicht vorenthalten war. Ihrem Wirken fehlte nur der Zusammenschluß und der starke geistige Mittelpunkt, der die Beziehungen zwischen den hochgerichteten Einzelbestrebungen und den Bestrebungen des Musikvereins zur Erscheinung bringen konnte. Mit der Übernahme der führenden Stellung durch Max Schillings, der auch im Verein an erster Stelle stand, war der Zeitpunkt gekommen, daß der Verein sich vertrauensvoll hierher wenden konnte und daß wir zeigen durften, daß auch hier Wollen und Können vorhanden ist, an dem immer höher aufsteigenden Bau der Kunst mitzuarbeiten durch ernste künstlerische Betätigung, durch willige Aufnahme und gesteigerte Erkenntnis. Die wahrhaft königliche und herzliche Bewillkommnung und Bewirtung der Gäste im Schloß Wilhelma durch das allen Kunstbestrebungen verständnisvoll und tatkräftig zur Seite stehende Königspaar, die festlich-harmonisch gestimmte Begrüßung durch die Stadtverwaltung im Rathaus haben den Teilnehmern gewiß gezeigt, daß Kunst und Künstler hier eine gute Stätte für freie Entfaltung ihrer Kräfte finden. Die künstlerischen Veranstaltungen des Vereins hatten in den beiden Festdirigenten Max Schillings und Erich Band, in dem alles echte künstlerische Fortschreiten kräftigst stützenden Hoftheater-Intendanten Baron zu Putlitz und einem arbeitsfreudigen Ortskomitee die zuverlässigste und erfolgverbürgende Leitung und Organisation. Die musikdramatischen Darbietungen hatten, den neueren Bestrebungen nach Erweiterung des Arbeitsfeldes des Vereins entsprechend, das Übergewicht über die Konzertveranstaltungen. Drei Opernwerke, die hier vorher in schneller Folge ihre Uraufführungen erlebten, zeigten die Arbeitsfreudigkeit und die frische künstlerische Initiative, die an der Hofbühne herrschen.

Adolf Vogls „Maja", das ernste, tief angelegte Werk des Münchener Dichterkomponisten, das nach zwölfjähriger stummer Existenz hier eine unleugbare starke und andauernde Wirkung auf das Publikum ausübte (die Festvorstellung war die elfte Aufführung des Werkes in verhältnismäßig kurzem Zeitraum), eröffnete unter Erich Bands Leitung das Musikfest. Die Überzeugungskraft, mit der dieser Dirigent für Anerkennung der in dem Werk vorhandenen künstlerischen Werte eingetreten ist, wirkte auch in der Aufführung wieder höchst anregend auf die Ausführenden wie auf die Hörer. Als zweites Opernwerk ging das lyrische Drama „Misé Brun" von Pierre Maurice in Szene. Die zahlreichen farbigen Schönheiten des Werkes, die

allerdings mehr äußerlich bleiben und in einem reizvollen Stimmungsglanz bestehen, wurden mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Als Schluß des Festes erschien „Prinzessin Brambilla", heitere Oper von Walter Braunfels. Die Wirkung des Werkes ist geschwächt durch das Mißverhältnis, das zwischen der wenig ausgiebigen Handlung und der mit schweren symphonischen Mitteln arbeitenden Musik besteht. Ein Musikerpublikum, wie es hier anwesend war, wird die rein musikalischen Werte dieser reich ausgestalteten Partitur natürlich besser würdigen, als ein Theaterpublikum in seiner gewöhnlichen Zusammensetzung. Mit diesem muß aber nun einmal der Musikdramatiker rechnen; Mißverhältnisse zwischen Bühnenvorgang und musikalischer Gestaltung müssen die Wirkung des Ganzen immer zerstören.

Der zweite Tag brachte ein Kammermusik-Konzert, dessen Höhepunkt das Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Bratsche und Violoncello op. 23 von Hans Pfitzner bildete. Ein Werk, das mit eigenständiger, zu höchster Ausdrucksfähigkeit gesteigerter musikalischer Sprache aus ruhiger, objektiv-epischer Betrachtungssphäre zu erdentrücktem Schwelgen in tönender Schönheit emporsteigt. Schon der zweite Satz kündet mit seinen launisch-prickelnden Tongebilden das Suchen der Seele nach neuen, nie geschauten Höhen an, die im großen Aufschwung in dem Adagio gewonnen werden. Wie eine klagende Sehnsucht schwebt dieser Gesang der kunstvoll verschlungenen Stimmen über dem Dunst und Nebel des Irdischen. Eine Sehnsucht, dort in Reinheit und Licht immer weilen zu dürfen. Solange auch die Trennung von diesen Höhen immer wieder hinausgeschoben wird — einige nennen das formale Längen — mit einem Schlage sind wir wieder auf der Erde und versuchen uns mit etwas Humor über die Enge des Erdendaseins hinwegzutrösten. So leicht wird das aber einem Pfitzner nicht. Die Lösung der starken, übermächtigen Gefühlsspannung gelingt ihm nicht in dem kurzen, etwas erzwungenen und deshalb schwunglos wirkenden Schlußsatz. Die Ausführenden, die Münchner Kammermusik-Vereinigung Schmid-Lindner (Klavier), Sieben und Huber (Violinen), Raucheisen (Bratsche) und Stöber (Violoncello) ernteten mit der fein ausgeglichenen, tonschönen Wiedergabe den lebhaftesten Beifall. Acht Lieder machten uns mit dem jungen Schweizer Komponisten Othmar Schoeck bekannt. Der Hauptvorzug dieser Gesänge liegt in der frischen, natürlichen Art, in der sich der jugendliche Tonsetzer ohne jede Pose gibt. Er umkleidet schlichte, weiche Poesieen mit fließender, ungezwungener Melodie und stützt diese in dem Klavierpart mit einfachen harmonischen und kontrapunktischen Mitteln. Eine Neigung zur Schlichtheit des Volksliedes läßt ein gesundes musikalisches Empfinden erkennen, das bei größerer technischer Freiheit im selbständigen Gestalten zu höheren künstlerischen Werten führen muß. Das letzte der gehörten Lieder, „Auskunft", läßt schon das Fortschreiten zu stärkerer plastischer Ausgestaltung erkennen. Der Einfluß seines Lehrers Max Reger scheint hier schon stärker gewirkt zu haben. Die Wahrhaftigkeit des Ausdrucks, die nirgends durch Originalitätssucht getrübt ist, läßt das Beste von der Entwickelung dieses sympathischen Talentes erhoffen. Der Fall Knud Harder ist schon komplizierter. Sein Streichquartett op. 4, das hier seine Uraufführung erlebte, bringt neben einigen guten Ansätzen und einem natürlich und echter empfundenen Adagiosatz eine große Menge saft- und kraftlosen Getöns, das wohl um die Ohren summt, doch nicht zum Herzen dringt. Als Studienarbeit für den Streichquartettsatz hat das Opus für den Komponisten vielleicht den einen großen Wert, daß er beim Anhören erkannt hat, daß man diesen wunderreichen Klangkörper ganz anders anfassen muß, als er es diesmal konnte. Diese Erkenntnis vermittelt zu haben ist dann ein schönes Verdienst des Musikvereins, das unsrige und das der Ausführenden,

des Stuttgarter Quartetts (Karl Wendling, Dominik Jacob, Alexander Presuhn und als Vertreter des erkrankten Richard Seitz Karl Piening von der Meininger Hofkapelle), das sich um das Werk mit großer Sorgfalt bemühte, dieser Vermittelung als hoffnungsvolle und opferwillige Zeugen beigewohnt zu haben. Als Interpretin der Lieder von Schoeck wirkte Frau Hedwig Schmitz-Schweicker durch entsprechend schlichten und innigen Ausdruck sehr erfolgreich.

Die zweite Kammermusik-Matinee des dritten Festtages bescherte neben zwei größeren Instrumentalwerken eine reiche Fülle von neuer Vokallyrik. Konrad Ansorge, der bedeutende Pianist, tritt als schaffender Künstler seltener aus seiner Zurückgezogenheit heraus, wirkt aber in kleineren Kreisen geistig hochstehender Kunstfreunde um so intensiver. Seine Lieder sind auch zumeist mit so zartem Stimmungsglanz umgeben, daß sie im großen Konzertsaal mit seiner Licht- und Farbenablenkung nicht recht zu vollem Leuchten kommen können. Ein intimes und geistig gehobenes Milieu ist für das Wirken dieser tief und mild erglühenden Tonstrahlen unerläßlich. Die vier Lieder, die wir hörten, sind gleich zart und tief in der Stimmung, und ein etwas kräftiger Zugreifendes hätte dazwischen wohl aus dem weichen Verträumen führen dürfen. Agnes Leydhecker (Berlin) hat für solche Lieder in ihrer Stimme den rechten warmen, gesättigten Klang. Nur darf sie die Weichheit des musikalischen Ausdrucks nicht zu Verschwommenheit der Aussprache verleiten. Für den Rahmen eines Musikfestes erschienen die drei Duette für Sopran und Alt mit Begleitung von Violine und Pianoforte von Robert Wiemann (Osnabrück) vielleicht nicht glänzend genug; sie zeigten aber das vornehme künstlerische Empfinden und den abgeklärten und gereiften Geschmack dieses in seinem Kreise höchst verdienstvoll wirkenden Musikers. Die Feinheit der klanglichen und formalen Struktur dieser Gesänge bewies wieder, daß das Schaffen des zielbewußt seinen Weg gehenden Künstlers, von dem wir auch größer angelegte Werke kennen, weitergehender Verbreitung und Anerkennung würdig ist. Hedwig Schmitz-Schweicker und Agnes Leydhecker sicherten im Verein mit Karl Wendling und dem Komponisten am Klavier die beste und mit lebhaftem Beifall bestätigte Wirkung. Drei hochgerichtete und stark plastische Gesänge von Volkmar Andreae (Zürich) gaben neuen Beweis für die kräftige künstlerische Natur dieses starken musikalischen Geistes. Ihm war in diesem Konzert der wärmste Beifall beschieden. Ludwig Heß gab die Gesänge mit unmittelbar wirkender Übereinstimmung des künstlerischen Empfindens. Matter und weniger eindrucksvoll ist die Tonsprache Kurts von Wolff, dessen fünf Lieder auch diese vielseitigste Vortragskunst nicht vor Schwächlichkeit der Wirkung bewahren konnte. Mit farblosem, etwas flachem Tonspiel kommt man Goetheschen Versen nicht bei; den Liedern fehlen die Merkmale der inneren Notwendigkeit. Den Anfang des Konzertes bildete die Sonate (h-moll) für Violine und Klavier op. 21 von Joseph Haas (München), ein frisches, lebensvolles Werk, das, aus vielversprechendem Gedankenreichtum geschöpft, zugleich eine sichere Hand für lebensvolle Gestaltung verrät. Der durchaus sympathischen und dankbaren Aufgabe der Wiedergabe unterzogen sich Max von Pauer und Karl Wendling mit offenkundiger Liebe und Sorgfalt und mit voll beherrschender Künstlerschaft. Und nach dieser Fülle am Schluß noch, nach fast zweistündiger Aufnahme von Neuem, die Sonate eroica in cis-moll für Klavier von Waldemar von Baußnern. Die Aufnahmefähigkeit wollte kaum mehr ausreichen. Die mit wuchtigem Ernst auftretenden, in breiter, kunstvoller Entwickelung zu imponierenden Höhepunkten geführten Gedanken des Werkes, die in der Empfindungswelt Brahms' heimisch sind, zwangen aber zur Folge und zur Bewunderung der hohen künstlerischen Reife der

Gestaltung. Carl Friedberg zeigte sich in der Ausführung der Sonate und des Klavierparts der Lieder von Ansorge als ein ganz auf der Höhe solcher geistig gehaltvollen und technisch anspruchsvollen Werke stehender Pianist.

Am vierten Tage folgten in immer lebhafter gesteigerter künstlerischer Arbeit und mit ausdauernder Aufnahmefreudigkeit entgegengenommene Spezialdarbietungen und Aufklärungen aus den Gebieten der Erziehung zur Kunst, der Technik und der musikdramatischen Stoffe. Ein Vortrag mit praktischen Vorführungen über musikalisch rhythmische und ästhetische Gymnastik von E. Jaques-Dalcroze (Genf) gab reiche Anregungen. In den vorgeführten Übungen der acht Genfer Schülerinnen im Alter von 10 bis 20 Jahren war der hohe erzieherische Wert, die Entwickelung des metrischen und rhythmischen Sinnes in seinen Beziehungen zu Musik, Plastik und Statik, das Ziel der geistvoll erdachten Methode Dalcroze, eine neue musikalisch-plastische Kunst, überzeugend dargelegt. Am Nachmittag folgten noch eine Vorführung des von Hofpianofortefabrikant Pfeiffer (Stuttgart) nachgebildeten Bachflügels im Kgl. Landesgewerbemuseum durch den Organisten der Stiftskirche, Heinrich Lang, und ein Vortrag von Dr. Felix Gotthelf (Wien) über „Indische Mystik" als Einführung in sein Mysterium „Mahadeva", dessen Schlußszene in dem Orchesterkonzert am Abend zur Aufführung kam.

Dieses Orchesterkonzert ist als Höhepunkt des ganzen Tonkünstlerfestes zu bezeichnen. Sechs neue, groß angelegte Werke für Orchester, zum Teil mit Chor und Solostimmen, und eine Huldigung für den Geist, der dem Musikverein Richtung und Ziel gegeben hat, für Franz Liszt, mit der Aufführung seines Hochgesanges „An die Künstler" bildeten den Inhalt dieses in rechter festlicher Stimmung verlaufenden Konzertes. Paul Scheinpflugs Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare, die den Abend einleitete, zeigt gegenüber seinem ersten Orchesterwerk, das auf der Dresdner Tonkünstlerversammlung zur Aufführung kam, und dem, bei aller Anerkennung der darin geoffenbarten starken Schaffenskraft, der Vorwurf des Mangels an meisterlicher Beschränkung und einer gewissen zügellosen Unkultur nicht erspart werden konnte, Spuren eines bedächtigen Eklektizismus. Die Ouvertüre ist in der klassischen Form aufgebaut und klanglich pikant. Eine hübsche Episode, die Einfügung einer altenglischen Melodie (aus dem Fitzwilliamsbook, 16. Jahrhundert) greift leider zu wenig in die Entwicklung des Ganzen ein. Der Apostaten-Marsch für Männerchor und Orchester von Rudolf Siegel ist ein klar und charakteristisch gefärbtes Stück. Die Musik bleibt nur allzusehr am Äußerlichen des Textes von Gottfried Keller hängen. Die schneidende Selbstverachtung der Abtrünnigen, die in diesen herben Worten zum Ausdruck kommt, ist nicht ganz erschlossen. Weniger klar disponiert im Aufbau erscheint der Hymnus „Bismarck" für Männerchor und Orchester von Otto Naumann. Der weitgeschwungene Gesang entbehrt der übersichtlichen Gliederung, der erforderlichen Abmessungen der Steigerungen und der Höhepunkte. Dem Mangel liegt vielleicht auch schon die architektonische Schwäche des Textes zugrunde. Entwicklungsfähige Themen führt Ernst Boehe in seinem „Symphonischen Epilog zu einer Tragödie" in kunstvoller Verarbeitung und Umbildung zu reicher, voller Wirkung, die er nur durch übergroße Länge und Mangel an Konzentration etwas schwächt. Bühnen-Licht und -Farbe hat die Schlußszene des Mysteriums „Mahadeva" von Felix Gotthelf. Dem ausdrucksvollen, nicht sehr stark persönlich gestalteten Gesang der dem Erlösungstod entgegengehenden „Maja" folgt ein Orchesterschluß mit eigenartigem Stimmungsreiz in der Klangfarbe. Kolorit ist bei dieser Musik das Wesentliche. In Fritz Volbachs Symphonie in h-moll op. 33 dagegen ist die musikalische Zeichnung das Wertvollste. Die starke Wirkung der ersten beiden Sätze,

ein kraftvoll und bewußt hingestelltes Allegro und ein liebenswürdig-graziöses Scherzo, das einen wahren Beifallssturm weckte und wiederholt werden mußte, beruht in der Feinheit der musikalischen Linienführung. Weniger echt wirkt der letzte, triomphal aufgeputzte und etwas absichtlich mit harmonischen und klanglichen Finessen verbrämte Satz. Doch auch hier ist die feinste künstlerische Geschmackskultur und die meisterliche Beherrschung der orchestralen Ausdrucksmittel zu bewundern. Das Orchester verrichtete unter seinem stürmisch gefeierten Dirigenten Max Schillings wahre künstlerische Heldentaten, und auch die Solistin, Hedy Iracema-Brügelmann mit ihrer von tiefem künstlerischen Empfinden getragenen Gesangskunst, die acht Tenor- und Baßsolisten der Hofbühne, der Frauenchor des Königlichen Singchors und der aus dem Stuttgarter Liederkranz und dem Lehrergesangverein zusammengestellte große Männerchor lösten ihre Aufgaben mit bestem Gelingen.

Ein Ausflug nach der Schillerstadt Marbach bildete vor der letzten Opernaufführung noch einen genußreichen Abschluß der festlichen Veranstaltungen.

Ernsten Verhandlungen über Wohl und Wehe des Vereins war der Nachmittag des dritten Tages gewidmet. Nach Eröffnung der Generalversammlung durch Richard Strauß referierte Friedrich Rösch über die Tätigkeit der auf der vorjährigen Hauptversammlung in München eingesetzten Kommission zur Prüfung der Ausgleichsmöglichkeiten in Streitfragen zwischen Konzertunternehmern und ausübenden Musikern. Nachdem sich in den geführten Verhandlungen die Aussicht eröffnet hat, daß ein gewisser Zusammenschluß der gegenüberstehenden Parteien und auch die Bildung eines Schiedsgerichts sich ermöglichen lassen wird, erklärt die Kommission ihren Rücktritt, um dem Plenum die weiteren Verhandlungen zu überlassen. Eine erregte Auseinandersetzung entspann sich zwischen Dr. Marsop und Dr. Istel. Der Erstere hat sich durch den bekannten Faschingsartikel in der „Musik“, als dessen Verfasser Dr. Istel in Verdacht gekommen ist, beleidigt gefühlt und fühlte sich auch berufen, den Vorstand gegen die vermeintlichen beleidigenden Anwürfe dieses Artikels in Schutz zu nehmen. Dr. Istel bestreitet zunächst die Kompetenz der Versammlung zur Entscheidung über die Frage der Urheberschaft dieses Artikels und verweist auf gerichtliche Klärung des Falles. Ein an die Teilnehmer der Versammlung am Morgen dieses Tages versandter Wahlvorschlag eines Anonymus wird als eine für den Gesamtvorstand beleidigende und verächtliche Unterströmung im Verein bezeichnet. Sie findet einen starken Gegendruck in den Erklärungen verschiedener, ohne ihr Wissen auf diese Wahlliste gestellten Mitglieder. Erich Band, Volkmar Andreae, Wilhelm Kienzl und Dr. Steinitzer protestieren mit scharfen Worten gegen diesen anonymen Überfall. Zwei Anträge von Paul Ehlers auf Abänderung der Bestimmungen für Einreichung von Werken (vorgeschlagen wird anonyme Einsendung!) und für Annahme einer norddeutschen und einer süddeutschen Musikzeitung als Vereinsorgan werden nach Erklärungen des Obmanns des Musikausschusses, Dr. Obrist, und des Schriftführers, Friedrich Rösch, wieder zurückgezogen. Die folgende Wahl des Vorstandes gab zu lauter und freudiger Anerkennung der Verdienste der bisherigen Leitung Veranlassung. Das Resultat der Wahl: An Stelle des aus Gesundheitsrücksichten zurücktretenden Richard Strauß, der dann unter stürmischen Ovationen zum Ehrenpräsidenten ernannt wurde, tritt Max Schillings als erster Vorsitzender. Es werden gewählt bezw. wiedergewählt: Friedrich Rösch als zweiter Vorsitzender, Senator Rassow als Schatzmeister, Wilhelm Klatte als Schriftführer, Dr. Obrist, Hans Sommer und Siegmund von Hausegger als Beisitzer, Volkmar Andreae (Zürich), Alexander Zemlinsky (Wien), Nicodé (Dresden) und Abendroth (Lübeck) als Musikausschuß und Pflüger und Arens (Bremen) als Rechnungs-

prüfer. Sämtliche Wahlen erfolgen auf Antrag von Dr. Marsop durch Akklamation. Nach ernsten und eindrucksvollen Worten des neuen Präsidenten, Max Schillings, der zu offener und begeisterter Mitarbeit für die Ziele des Vereins aufforderte und freudigste Zustimmung fand, schloß Richard Strauß die kampfreiche, aber gute Ausblicke für die Zukunft des Vereins eröffnende Sitzung. Eine Einladung der Stadt Zürich zur nächstjährigen Versammlung, die Volkmar Andreae überbrachte, wurde mit lebhaftem Beifall aufgenommen.

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Tageszeitungen

Zu Frédéric Chopin's 100. Geburtstag,

der allerdings erst im nächsten Jahre gefeiert werden sollte, da Chopin nicht, wie viele Biographen glaubten, am 1. März 1809, sondern am 28. Februar 1810 geboren wurde, sind schon heuer die folgenden Aufsätze erschienen. Diejenigen Aufsätze, deren Inhalt wir nicht angeben, bestehen aus einer kurzen Beschreibung seines Lebens und seines Schaffens.

NEUE PREUSSISCHE (KREUZ-)ZEITUNG (Berlin) vom 28. Februar. — „Frédéric Chopin" von August Wellmer. „Man muß Chopin als den Begründer eines ganz neuen Klavierstils bezeichnen. Herkömmliche Formen zerbrach er wie ein Meister, der die Form zerbrechen darf, um etwas Neues, Originelles an ihre Stelle zu setzen. Neu und originell aber war er im großen wie in den Einzelheiten. Zwar kennt man den originellen eigentümlichen Geist aus seinen Werken sogleich wieder heraus, und dennoch gibt es bei ihm nichts Stereotypes. Es sind zwar kleinere Formen, in denen sein Geist schaltet und waltet, aber in der Etüde, wie in der Ballade, im Scherzo wie im Nocturne, in der Polonäse wie im Walzer: überall ist er neuschöpferisch und genial."

BERLINER MORGENPOST vom 28. Februar. „Moderne Chopinspieler" von J. C. Lußtig (über Wladimir v. Pachmann und Leopold Godowsky).

DER TAG (Berlin) vom 28. Februar. — „Chopin" von Helene Sarner. „Er schrieb nicht Dramen für die Bühne, wohl aber Dramen für das Klavier, Dramen voll verträumt-schwärmerischer Zärtlichkeit und dämonischer Leidenschaft, voll glühender Melancholie und martialischer Kühnheit. Er sang, wie Berlioz in seinem Gedenkartikel nach Chopin's Tode schrieb, die Ossianische Liebe der Helden seiner Traumwelt, ihre chevaleresken Freuden, den Kummer um das ferne Vaterland, sein geliebtes Polen, das immer zum Siegen bereit war und immer besiegt wurde."

WESER-ZEITUNG (Bremen) vom 28. Februar. — S. Markus vergleicht am Anfang seines Aufsatzes „Zu Frédéric Chopin's hundertstem Geburtstag" Chopin mit Poe und führt bei der Charakterisierung der Chopin'schen Kunst viele Aussprüche Schumanns an. „Wäre der Komponist Chopin nicht zugleich Klaviervirtuose gewesen — er hätte sicherlich auch Orchesterwerke geschrieben. Aber sein Auftreten als Virtuose, wie die Art und Weise seines Schaffens, jenes Dahinphantasierens und wachen Träumens am Klavier, an dem er all seine Musikwerke schuf, mußten ihn zum Klavierkomponisten machen."

SCHLESISCHE ZEITUNG (Breslau) vom 28. Februar. — Ernst Flügel weist in dem Aufsatz „Zum Gedächtnis von Friedrich Chopin" auch auf den pathetischen Zug vieler Chopin'scher Werke hin. Er sagt, Chopin „war vielleicht das größte spezifische Klaviergenie, das bis jetzt erschienen ist, und zwar in dem Sinne, daß seine Technik, sein Stil mit dem besonderen Charakter des Klaviers aufs innigste ver-

wachsen ist derart, daß eine Loslösung vom Instrument als ausgeschlossen erscheint. Eine große Anzahl Beethovenscher Klaviersätze kann man, ohne den Inhalt wesentlich zu beeinträchtigen, für Orchester oder für kleinere Instrumentengruppen übertragen; Chopin'sche Klavierkompositionen zu orchestrieren, geht mit alleiniger Ausnahme des allbekannten Trauermarsches nicht wohl an". „Tatsächlich gibt es keinen Komponisten, der auf dem Gebiete der Klaviermusik die Produktion der letzten fünfzig Jahre mehr beeinflußt hätte als gerade Chopin. . . . Die Klavierkompositionen von Brahms gehören bis auf die drei Jugendsonaten sämtlich der kleinen Lied- bzw. Variationenform an und mit Schumann ist es, abgesehen von den drei Sonaten und der Phantasie op. 17, nicht viel anders. Die ganze neuere Klaviermusik aber, soweit sie dem Bereich der hohen Kunst zustrebt, zehrt von dem musikalischen Erbe dieser drei, von denen das Chopin'sche Vorbild den stärksten Zauber ausstrahlt." „Für die Bedeutung Chopin's spricht es auch, daß er nicht im Nationalen stecken geblieben ist. Wohl war er ein Nationalpole, der sein Vaterland schwärmerisch liebte, aber er gab seinem Schmerze über das Unglück desselben in einer dialektfreien, allgemein verständlichen Tonsprache ergreifenden Ausdruck."

PESTER LLOYD (Budapest) vom 28. Februar. — August Beer beschreibt in dem Aufsatz „Chopin" in interessanter Weise das Wesen der Chopin'schen Musik. „Louis Ehlert meinte einmal, daß nach 100 Jahren neben Bachs ‚Wohltemperiertem Klavier' nur noch Chopin's Etüden auf allen Flügeln als Studien aufliegen werden, diese unerreichten Meisterstücke mit ihrer ganz eigenen Verbindung von technischem Zweck und blühender Phantasie. Sollten wirklich nur die beiden dünnen Etüdenhefte als die letzten Reste Chopin'scher Musik für jene Zukunft erhalten bleiben? Wir glauben: noch mehreres darüber. Denn neben dem rascher Vergänglichen, neben dem allzu weichen Leidenszug, der durch einzelne Kompositionen geht, finden wir bei Chopin eine große, oft wie der Sturm daherbrausende Leidenschaft, eine urwüchsige musikalische Kraft, die ihn hoch über die Wandlungen des Tagesgeschmacks erhebt. . . . Aber neben den rührenden Eingebungen des Lyrikers welch überwältigende dramatische Kraft, welch flammende Leidenschaft, welcher dämonische Trotz! Gerade unter den modernen Pianisten gibt es nicht wenige, welche die Lyrik Chopin's mißverstehen, ihre feine Nervosität ins Neurasthenische übertreiben, das Weiche ins Weichliche, das Süße ins Süßliche, das Zierliche ins Gezierte, das Zärtliche ins Verzärtelte fälschen."

EILENBURGER TAGEBLATT vom 28. Februar. — „Chopin" von A. St.

GELSENKIRCHENER ZEITUNG vom 27. Februar. — „Friedrich Chopin" von Albert Frick. „Das Bedeutendste, was sein Schöpfergeist hervorgebracht, ist mit ihm dahin, denn weit Schöneres, als er niederschrieb, soll er in seinen Phantasieen gedichtet haben, nach Ansicht aller, die ihn gehört."

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG vom 1. März. — „Chopin" von Herm. Kipper.

MAINZER TAGEBLATT vom 27. Februar, MEMELER DAMPFBOOT vom 1. März, OBERSCHLESISCHER ANZEIGER (Ratibor) vom 28. Februar, OSTSEE-ZEITUNG (Stettin) vom 28. Februar. — „Frédéric François Chopin" von Ernst Berger. „Wenn man genau zusieht, so war Chopin der musikalische Lenau, ein Lyriker von durchaus wahrer und tiefer Empfindung, voll Schwermut über seine Zeit und ihre kleinen Menschen."

EISLEBER TAGEBLATT vom 1. März, GREIZER ZEITUNG vom 28. Februar, HALBERSTÄDTER ZEITUNG UND INTELLIGENZBLATT vom 28. Fe-

bruar, LEOBSCHÜTZER ZEITUNG vom 2. März, SPEYERER ZEITUNG vom 1. März, THORNER PRESSE vom 28. Februar, TILSITER ZEITUNG vom 28. Februar, WEISSENFELSER TAGEBLATT vom 27. Februar, DEUTSCHES VOLKSBLATT (Wien) vom 1. März. — „Chopin“ von Ernst Boerschel.

WESTFÄLISCHER ANZEIGER (Hamm) vom 5. März, SCHWARZWÄLDER BOTE (Oberndorf) vom 2. März, VOGTLÄNDISCHE ZEITUNG UND TAGEBLATT (Ölsnitz) vom 28. Februar, ZWICKAUER ZEITUNG vom 2. März. — „Chopin“ von Ella Lindner. „Populär im eigentlichen Sinne des Wortes ist Chopin damals nicht gewesen und auch wohl heute noch nicht geworden. Seine Musik ist nur für einen ganz bestimmten Kreis, nur eine ganz bestimmte Gemeinde kann sich daran erfreuen. So war es auch schon in Paris. Die ihm zujubelten, das waren nicht Menschen gewöhnlicher Art, sondern Geistesaristokraten, in denen Chopin's vornehme Weise verwandt anklang.“

ECHO DER GEGENWART (Aachen) vom 2. März, DER REICHSBOTE (Berlin) vom 28. Februar, BRESLAUER ZEITUNG vom 27. Februar, GENERAL-ANZEIGER für Elberfeld-Barmen vom 1. März, GIESSENER ANZEIGER vom 1. März, GÖRLITZER NACHRICHTEN UND ANZEIGEN vom 2. März, PFÄLZISCHE PRESSE (Kaiserslautern) vom 3. März, MECKLENBURG-STRELITZSCHE LANDESZEITUNG (Neustrelitz) vom 28. Februar, WIENER FREMDENBLATT vom 2. März. — „Frédéric Chopin“ von J. C. Lußtig. „Chopin wurde zum Schöpfer eines neuen Klavierstils und entwickelte im Anschluß an die neugewonnenen musikalischen Ausdrucksmittel eine gegen früher völlig veränderte, neue Technik des Klavierspiels. Aber diese allein gibt Chopin die Bedeutung nicht, die er in der musikalischen Kunst besitzt. Diese Bedeutung liegt in seiner eigenen Persönlichkeit, in seiner zur musikalischen Vollkommenheit geläuterten und zum Ausdruck verinnerlichten Poesie und in der Fähigkeit, bewegenden künstlerischen Gedanken eine sinnfällige Form zu geben. Und gerade in dieser Hinsicht hat das nationale Element in Chopin wesentlich dazu beigetragen, daß seine Eigenart den Weg fand, greifbar in die Erscheinung zu treten.“ „Chopin ist als Musiker und Künstler ein Typus für sich allein geworden und geblieben.“ „Das erklärt auch, daß Chopin keine sogenannte ‚Schule‘ gemacht hat. Keiner nach ihm war imstande, die gleiche Diktion des musikalischen Ausdrucks zu gebrauchen wie er, weil er eben sich und seine Seele selbst aussprach, weil das, was er zu sagen hatte, nicht als zusammengesuchtes Kunstmaterial ihm zur Verfügung stand, sondern weil es als ungewolltes Ergebnis eines künstlerischen Denkprozesses durch die ihm allein zugängliche Ausdrucksweise sich äußerte.“

BARMER ZEITUNG vom 27. Februar, OSTDEUTSCHE RUNDSCHAU (Bromberg) vom 3. März, TÄGLICHE ANZEIGEN (Darmstadt) vom 1. März, ANHALTISCHER STAATS-ANZEIGER (Dessau) vom 2. März, RHEIN- UND RUHRZEITUNG (Duisburg) vom 27. Februar, FRANKFURTER ODER-ZEITUNG vom 2. März, HAGENER ZEITUNG vom 27. Februar, HAMBURGER NACHRICHTEN vom 28. Februar. — Paul Wittko weist in dem Aufsatz „Chopin“ besonders auf den polnischen Charakter Chopin's und seiner Musik hin. Am Schluß sagt er: „Chopin gehört gewiß zu den genialsten und eigenartigsten Tondichtern, die die Welt kennt. Aber niemals ist er auf eine wesentliche Umbildung seines Stils gekommen. Seine musikalische Entwickelung weist

keine Wandlungen, keine einschneidenden Phasen auf, ebensowenig wie sein Lebensgang. Mehr als irgendein anderer Komponist verharrte er in denselben höchst subjektiven Empfindungskreisen ... Seine verschwenderisch erklingenden Akkorde fügen sich zu keinem großen Bau ... Er bleibt ein im kleinen mächtiger, im großen hilfloser Troubadour, trotz seiner Meisterschaft auch in der Beherrschung klassischer Formen. Begnügen wir uns indes. So viel Herrliches verdanken wir ihm, daß wir nie aufhören werden, ihn zu bewundern. Er war einer von den ganz großen Meistern des Klaviers, die dieses Instrument zur höchsten Selbständigkeit erhoben und des Orchesters unbedürftig gemacht haben. Er bereicherte die Melodik durch die nur ihm eigene Figuration; er schuf neue harmonische Kombinationen durch gewaltige Progressionen, enharmonische und chromatische Fortschreitungen, und gestaltete die Rhythmik mannigfaltiger. Seine Werke gehören zu dem Herrlichsten, was die Klaviermusik aufzuweisen hat ..."

WESTFÄLISCHE ZEITUNG (Bielefeld) vom 27. Februar, GLAUCHAER TAGEBLATT vom 3. März, WESTFÄLISCHER VOLKSFREUND (Hamm) vom 2. März, HARBURGER ANZEIGEN UND NACHRICHTEN vom 2. März, HÖRDER VOLKSBLATT vom 1. März, PFÄLZISCHE PRESSE (Kaiserslautern) vom 3. März, ZEITUNG FÜR POMMERN (Kolberg) vom 2. März, TILSITER ALLGEMEINE ZEITUNG vom 3. März. — Kurze Notizen mit Bild unter den Titeln: „Zum 100. Geburtstag Chopin's" und „Frederic François Chopin".

NEUE FREIE PRESSE (Wien) vom 2. und vom 10. Januar 1909. — Georg Göhler veröffentlicht „Ein Silvestergespräch" (2. I.), in dem ein junger Komponist, der von dem modernen Musiktreiben sich abgestoßen fühlt, sein Leid dem alten Lehrer klagt, der ihm rät, nicht aus Widerwillen gegen „allerhand Komödiantentum im modernen Musikleben" den Glauben an den Fortschritt der Kunst zu verlieren, da zu allen Zeiten „die eigentlichen Künstler, die wahren Fortschrittler im verborgenen lebten". Als zwei Musiker, „mit denen sich zu beschäftigen lohnt", nennt Göhler: Mahler und Pfitzner. — Guido Adler bespricht in dem Aufsatz „Ein Beitrag zur Haydn-Literatur" (10. I.) ausführlich das neue Buch „Joseph Haydn und Breitkopf & Haertel" von Hermann von Hase und berichtet über Haydns Beziehungen zu der genannten Verlagsfirma. Adler meint, „zur Vervollständigung des Gesamtbildes von Haydns künstlerischer Tätigkeit" sei es zu wünschen, daß gelegentlich der Feier des 100. Todestages Haydns auch einige Opern Haydns aufgeführt werden.

KREFELDER ZEITUNG UND ANZEIGER vom 5. Februar 1909. — Gelegentlich der Aufführung des „Barbier von Bagdad" in einem Konzert in Krefeld veröffentlicht Theodor Müller-Reuter einen ausführlichen Aufsatz über dieses Werk, der auch über die Skandalszene bei der Uraufführung in Weimar im Jahre 1858 und das spätere Schicksal der Oper berichtet.

MAGDEBURGISCHE ZEITUNG vom 17. Dezember 1908. — In dem Aufsatz „Aus Neu-Weimar" von M[ax] H[asse] wird über die Jubiläums-Aufführung des „Barbier von Bagdad" in Weimar berichtet und der von Karl Cornelius, dem Sohne des Komponisten, gedichtete Prolog abgedruckt.

Magnus Schwantje

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

208. **Alfred Schnerich**: Messe und Requiem seit Haydn und Mozart. Mit einem thematischen Verzeichnis. Verlag: C. W. Stern, Wien und Leipzig 1909.

Eine Jubiläumsgabe ganz eigener Art und gerade darum besonders zu begrüßen, weil sie eine Seite von Haydns Schaffen beleuchtet, die in der heutigen Musikwelt weniger Beachtung findet. Haydn als Kirchenkomponisten kennt ja manch einer nur dem Namen nach. Zwar sind, dem Titel entsprechend, auch alle übrigen Kirchenmusiker von Bedeutung bis in die Gegenwart hinein mehr oder weniger ausführlich behandelt, doch fällt gerade Haydn ob seiner „grundlegenden Bedeutung“ der breiteste Raum zu.

Der Schwerpunkt der Arbeit ist, wie Schnerich selbst sagt, auf den Entwickelungsgang der Meßkomposition gelegt, und zwar, entsprechend der vergleichenden Methode in allen exakten Wissenschaften mit besonderer Berücksichtigung der äußeren Merkmale. Wer sich die Arbeit daraufhin ansieht, muß bekennen, daß das gesteckte Ziel erreicht wurde, und das besagt bei der Menge des zu verarbeitenden Materials nicht wenig. Speziell Haydns kirchenmusikalisches Lebenswerk, das uns ja hier besonders interessiert, wird auf dem relativ knapp bemessenen Raume von 30 Seiten von der ersten knospenhaften Entfaltung an bis zur vollen Herbstreife der Künstlerschaft der „großen Messen“ in allen seinen Wendungen und Wandlungen aufgezeigt. Dabei beweisen mancherlei nebenbei einfließende feinsinnige Bemerkungen und Hinweise, daß der Verfasser nicht bloß mit Gelehrtenaugen gesehen hat, und ich glaube kein höheres Lob aussprechen zu können, als wenn ich sage, daß jeder, der Haydns Messen studieren will, hier den berufenen Hermeneuten findet. Freilich kann man nicht zu allem gleich Ja und Amen sagen. Raumrücksichten verbieten es leider, auf Einzelheiten einzugehen. Eines nur möge kurz zu bemerken gestattet sein. Für jeden Österreicher ist es sozusagen point d'honneur, die Kirchlichkeit der Messen Haydns zu verteidigen; auch Schnerich tritt dafür ein. Seine Argumente haben mich nicht überzeugen können. Mag sein, daß Nord und Süd sich über diesen Gegenstand niemals einigen werden aus Gründen, die im Volkscharakter liegen. Gesetzt aber auch, jedoch nicht zugegeben, Haydns Messen entsprächen noch der Würde des Gegenstandes, so müßte doch betont werden, daß jener Messentypus, wie ihn das klassische Dreigestirn ausgebildet hatte, sich nicht mehr weiterbilden, sondern nur noch entarten konnte, daß es somit ein ganz natürlicher Prozeß war, wenn man an eine frühere Periode wieder anknüpfte und so die Meßkomposition weiterzubilden suchte.

Die Untersuchung wird alsdann in Einzelkapiteln weitergeführt über Mozart, Michael Haydn, Beethoven, Schubert zu den Nachklassikern, den Romantikern und „Cäcilianern“. Ein eigenes interessantes Kapitel ist der Pastoralmesse gewidmet, desgleichen sind die Franzosen in einen besonderen Abschnitt verwiesen. Dem Titel entsprechend, hätte man eigentlich eine etwas weiter ausholende Untersuchung über das Requiem erwartet. Nachzutragen wäre da noch E. A. Grells wenig bekannt gewordenes Requiem für unbegleiteten Gesang, desgleichen Franz Lachners zu Anfang der siebziger Jahre vielaufgeführtes Werk, Joseph Rheinbergers „Requiem zum Gedächtnisse der gefallenen Helden von 1870—71“, die Requien von B. Scholz und F. Draeseke (siehe Ph. Spitta: Musikalische Seelenmessen in „Zur Musik“, Seite 429ff.). Vor einigen Jahren hat auch J. Renner jun., dessen Namen ich in dem Buche überhaupt vermisse, mit einem Requiem einiges Aufsehen erregt.

Schnerichs Ausführungen über Dr. Franz Witt böten zu reichlicher Kritik Anlaß[1]). Ich bin weit entfernt, den Panegyriken im Stile Cyrill Kistlers in allweg zuzustimmen, muß aber ehrlicherweise sagen, daß Schnerich nach der andern Seite ebensogut neben die Scheibe getroffen hat. Überhaupt ist, auch das muß gesagt werden, die stellenweise geradezu überquellend reichliche Polemik die schwache Seite des Buches — ich sage das mit Bedauern. Es wäre hoch an der Zeit, daß alle Katzbalgereien endlich einmal aufhörten, sowie auch jenes Operieren mit Vorwürfen, die sich in 99 von 100 Fällen gar nicht beweisen lassen. Damit, daß man sich gegenseitig mit „Dummheit“ oder „Bosheit“ traktiert, kommt man doch wahrhaftig nicht weiter. Die Behauptung auf Seite 115, Witt habe die Anschauung verfochten, daß nur jene moderne Kirchenmusik Berechtigung habe, die in der Manier des 16. Jahrhunderts geschrieben sei, ist direkt falsch.

Wenn schließlich Schnerich betreffs der Werke Liszts und Bruckners, denen je ein eigenes Kapitel gewidmet ist, sagt, daß die Entscheidung über ihre Kirchlichkeit Gefühlssache sei, so muß er ebendieses auch für Haydns und Mozarts Messen gelten lassen. Mit aufrichtiger Freude habe ich das angehängte, akkurat gearbeitete thematische Verzeichnis begrüßt, für das man aus mancherlei Gründen herzlichen Dank wissen muß.

Alles in allem also ein sehr verdienstvolles Buch, dem man, zumal in Musikerkreisen, recht viele Leser wünschen möchte. Heute, wo man die große Wirkung lediglich durch Multiplikation der Materie zu erreichen hofft, tut es not, gerade jene Werke der Altmeister zu studieren, in denen sie schon mit kleinen Mitteln große Wirkungen zu erzielen verstanden. Nicht Heckelphon und nicht Baßtube, nein, der Geist ist es auch heute noch, der lebendig macht, und Joseph Haydn war dieses Geistes voll. Joh. Hatzfeld

209. **Cyrill Kistler**: Der dreifache und mehrfache Kontrapunkt. Die dreifache und mehrfache Fuge. Der Kanon. Verlag: C. F. Schmidt, Heilbronn.

Kistler lehnt sich im großen ganzen an die Theorie seines Meisters Rheinberger an. Der hier vorliegende Band ist der vierte und zugleich der Abschluß des gesamten Theoriewerkes „System Rheinberger-Kistler“. An der Hand eines tüchtigen Lehrers wird man viel daraus lernen können, da das Buch fast nur Beispiele, aber dafür ganz hervorragend gute Beispiele

[1]) Das gilt auch von manchem, was er über den Cäcilianismus sagt.

bringt. Die Regeln und theoretischen Bemerkungen sind dagegen recht kurz weggekommen, und wenn Kistler etwas zu sagen hat, so sagt er es entweder in seiner eigenen, gedrungenen und prägnanten Weise oder er zitiert. Immer aber bricht die glühende Verehrung für seinen Meister hervor. Die Beispiele sind, soweit sie vierstimmig sind, für Streichquartett gedacht, also die dritte Stimme im Altschlüssel, die vierte im Baßschlüssel geschrieben; das ist ein unbedingter Vorzug dieses Buches vor anderen der Art, die sich zu sehr an die menschliche Stimme halten und dadurch die Gelenkigkeit und freie Entfaltung der Fugenstimmen von vornherein eindämmen. Zum Selbstunterricht freilich ist dieses Buch ganz und gar nicht geeignet; wer könnte auf eigene Faust ohne Lehrer nur aus Beispielen diese schwierige Materie beherrschen lernen! Vielleicht ließe sich eine Art Kommentar zu dieser Beispielsammlung noch nachholen.

Dr. Max Burkhardt

210. **Max Steinitzer:** Musikalische Strafpredigten. Veröffentlichte Privatbriefe eines alten Grobians. Zweite stark vermehrte Auflage. Verlag: Süddeutsche Monatshefte, München 1908.

Lieber Max, schätzenswerter Grobian, verehrter Kollege vom Tintenfaß und von der Druckerschwärze, wundere Dich nicht, daß ich Dich ohne weiteres duze. Du selbst machst es ja mit Deinen Adressaten nicht anders, und ich schätze Dein Gerechtigkeitsgefühl viel zu hoch, als daß ich annehmen könnte, Du verlangtest von einem Rezensenten eine bessere Behandlung als Du dieser von Dir so gründlich verachteten Menschenklasse angedeihen läßt. Aha — denkst Du jetzt — der Kerl fühlt sich getroffen, er will sich revanchieren. Gefehlt, bester Grobian, mir behagt nur Dein vertraulicher Umgangston. Und da ich gleich Dir ein ausgemachter Feind von Förmlichkeiten bin, mache ich mir Deine famose Neuerung ohne weiteres dienstbar.

Du hast da eine erkleckliche Zahl von Privatschreiben veröffentlicht, und die Tatsache, daß diese Sammlung nun schon in der zweiten Auflage vorliegt, läßt darauf schließen, daß alle Briefe trotz der ungenauen Adresse in die richtigen Hände gelangt sind. Fast möchte ich sogar annehmen, daß sich noch mehr Leute getroffen fühlten, als Du dachtest. Woher sonst die starke Nachfrage? Zweifellos haben Deine Straf- und Bußpredigten viel Verständnis gefunden — ob sie ebensoviel Nutzen stiften werden, ist eine andere Frage, über deren richtige Beantwortung ich etwas im Zweifel bin. Siehst Du, mein Lieber, hier sind wir nämlich an den bewußten kitzlichen Punkt gelangt, wo ich Deiner Sammlung nicht völlig beistimmen kann. Wir sind ja hier ganz unter uns, und ich hege das feste Vertrauen, daß die Redaktion meinen Brief an Dich streng diskret behandeln wird. Also gestehe ich Dir: Deine Grobheit schlägt hin und wieder etwas über die Stränge — sie wendet sich mitunter gegen ein falsches Ziel. Daß Du den elenden Kerl, den Lümpke, Musikreferenten des Kohlenfurter Tageblattes, gründlich vermöbelst, hat meinem Herzen sehr wohl getan (ich habe mich über ihn schon oft genug schwer geärgert). Aber wer hat eigentlich dem traurigen Subjekt diese Stellung zuerteilt? Wer gibt ihm die Möglichkeit, seine alle wirklichen Kunstinteressen schwer schädigende Tätigkeit fortgesetzt auszuüben? Liegt in der eingehenden Erforschung und Darlegung dieser Frage nicht der Kern des ganzen Musikschriftstellerelends? Was nutzt es uns, wenn Du wirklich dem einen rezensierenden Kurpfuscher eine derbe Lektion erteilst? Du machst damit die ganze Klasse der Schreibenden lächerlich und verächtlich, läßt aber die Urheber des unerfreulichen, ungesunden Zustandes, in diesem Falle also den Verleger und den Chefredakteur des Kohlenfurter Tageblattes, ganz leer ausgehen. Ist das nicht eine ungerechte Grobheit, wenn man um der Fehler dieser beiden Leute willen einen ganzen Stand verunglimpft und sein Ansehen in den Augen des Publikums künstlich zu verringern bestrebt ist? Dies nur nebenbei — es ist meine rein persönliche Ansicht, die Du vielleicht gelegentlich in Erwägung ziehst. Im übrigen hat mir Dein Büchlein viel Vergnügen bereitet und ich wünsche, daß mancher sich diese oder jene kräftige Wahrheit daraus hinter die Ohren schriebe. Vor allem wünsche ich Deinen Briefen selbst noch eine recht hohe Auflageziffer und grüße Dich als wahlverwandte Seele.

Paul Bekker

PS. Nicht wahr, bester Doktor — Du machst doch für die Folge kein Rezept daraus? Na — wir verstehen uns schon. Nochmals freundschaftlichst

D. O.

211. **Meyers Großes Konversations-Lexikon.** Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Band 19. Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien.

Mit seinen 1024 Seiten und insgesamt 107 Beilagen ist der 19. Band merklich stärker geworden als seine Vorgänger. Aber nicht nur die Menge der illustrativen Beigaben fällt uns bei flüchtigem Durchblättern auf, sondern noch mehr ihre Schönheit. Auf technischem Gebiete fällt uns an erster Stelle eine höchst instruktive Doppeltafel über „Talsperren" und weiter eine Tafel mit Ansichten wichtiger Talsperren auf, eine Beigabe, die sowohl wegen der Wichtigkeit des Gegenstandes wie wegen der Art der Darstellung hohes Lob verdient. Dasselbe gilt von den illustrierten Beilagen „Tiefbohrer", „Tunnelbau", „Straßenbahnbau", „Tabakverarbeitung", „Telegraphenapparate" (mit den neusten Konstruktionen), „Tonwarenfabrikation", „Theaterbau" und „Torfgewinnung", insbesondere auch von den mehrfachen Beilagen über „Uhren", „Elektrische Uhren" und „Astronomische Kunstuhren". Ferner sind zu nennen die gegen früher vollständig umgearbeitete Beilage „Torpedos", die Doppeltafel „Tropengebäude" und die schöne farbige Tafel „Moderne Tapeten". Hierzu kommen zwei Porträttafeln hervorragender Techniker. Nicht weniger Beachtung verdient die außerordentliche Menge charakteristischer, naturwissenschaftlicher Beilagen, neben denen aber auch solche aus andern Gebieten eine große Rolle spielen. Wir beschränken uns darauf, an Farbendrucktafeln als beachtenswert herauszugreifen: „Strandpflanzen", heimische und ausländische „Stubenvögel", „Ornamentale Tätowierung", „Trachten" (außerordentlich schönes

Blatt), „Tropenwald“, „Terrakotten des Altertums“ und „Griechische Vasen“ (zwei sehr bemerkenswerte Tafeln) sowie Tafeln über deutsche und ausländische „Uniformen“. Und alles das ist nur die Folie zu den anschaulich bearbeiteten und durch viele Textbilder bereicherten Artikeln selbst, die erkennen lassen, daß dieses Standardwerk seinem Rufe und seinen Prinzipien treu geblieben ist von A bis Vector, dem letzten Stichwort des 19. Bandes.

Richard Wanderer

MUSIKALIEN

212. **Joseph Haydn:** Sieben Tanzmenuette nach den Originalstimmen für Klavier bearbeitet von Ferdinand Scherber. In der Sammlung: Hausmusik. Verlag: Georg D. W. Callwey, München.

Von der Wiener Tanzmusik des XVIII. Jahrhunderts ist uns nur wenig erhalten geblieben. Wir wissen wohl, wie es auf den kaiserlichen Redouten zuging, aber von der Musik erfahren wir nicht viel. Man tanzte in der ersten Hälfte des Jahrhunderts fast ausschließlich Menuette und Allemanden. Diese beiden Gattungen beherrschten die ganze Tanzmusik. Werke von Holzbauer (ca. 1745) und Huber (1765), sowie die Namen der Komponisten Schwanenberg, Kauer, Teyber können uns nur einen schwachen Begriff von der großen Literatur geben, die später Haydn, Mozart und Beethoven — in größeren Formen — mit zahlreichen Werken bereicherten und neu belebten. Haydn selbst hielt sich noch an die älteren kleinen Formen. Er brachte seine ersten Tanzmenuette im Jahre 1765 heraus. Sie wurden bei Breitkopf in Abschrift geführt und scheinen sehr gefallen zu haben, denn Haydn veröffentlichte in kurzen Zwischenräumen immer weitere Stücke, deren wertvollste nach Pohl die in den 90er Jahren entstandenen sein sollen. Einige von diesen veröffentlicht jetzt F. Scherber, und er teilt gleichzeitig mit, daß diese Menuette laut Vermerk des Titelblattes 1792 für den Wiener Karneval komponiert und wiederholt im Redoutensaal der Hofburg aufgeführt wurden. Mit Bestimmtheit wird sich die Entstehungszeit der Komposition wohl nicht festlegen lassen. Mir scheinen sie mit jenen Stücken identisch zu sein, die in der Wiener Zeitung mit folgenden Worten angezeigt wurden: „Sammlung neuer Tanzmenuetten für Violino primo, secondo e Basso und abwechselnden blasenden Instrumenten obligat und nicht obligat verfaßt für die Kunsthandlung Artaria Comp. Schon seit zwölf Jahren sind von Herrn Haydn keine Tanzmenuetten herausgegeben worden, nun werden diese wohl willkommen sein.“ Doch wird man diese Vermutung zurzeit kaum beweisen können. Erst nach Vollendung der Gesamtausgabe der Werke Haydns werden diese Detailfragen gelöst werden. Die hier veröffentlichten und für Klavier sehr geschickt bearbeiteten Menuette weichen in der Form von Haydns früheren Kompositionen dieser Art kaum ab. Menuett und Trio sind meist in zweiteiliger Form gehalten, deren einzelne Perioden bis auf wenige Ausnahmen je acht Takte umfassen. Das Trio steht in der Tonart des Menuetts (nur No. 4 weicht von diesem Prinzip ab) und ist melodisch aparter und feiner entworfen. Es bildet gleichsam einen kleinen Kontrast zu dem vorangegangenen Teil und mag wohl auf eine Art Solo-Tanz oder ähnliches hindeuten. Überhaupt unterscheiden sich die leichtbeschwingten und graziösen Melodieen der Tanz-Menuette von denen der Symphonie-Menuette sehr wesentlich. Man könnte jene recht eigentlich Rokokostückchen nennen, Sätze voller zarter Zierlichkeit und von reizend verschlungenen Linien. Der Herausgeber, der übrigens die mitunter verwirrenden Verzierungszeichen hätte ausschreiben sollen, hat mit diesen wirklich allerliebsten Stückchen der Hausmusik eine wertvolle Literatur zugeführt.

Dr. Georg Schünemann

213. **Denkmäler der Tonkunst in Österreich.** XIV. Jahrgang. I. Teil. Heinrich Isaac: Weltliche Werke. Verlag: Artaria & Co., Wien 1907.

Der Band wurde von Johannes Wolf bearbeitet. Der Sammlung weltlicher Musik Isaacs, die deutsche, französische und italienische Lieder, lateinische Gesänge, Instrumentalmusik, Werke, deren Urheberschaft durch Isaac nicht feststeht, und endlich einen Abschnitt enthält, der den großen Meister in der Hausmusik des 16. Jahrhunderts (in Orgel- und Lautentabulaturen) zeigt, geht eine Einleitung Wolfs voraus. Wolf legt in ihr die Musikzustände, die sich seit dem 14. Jahrhundert geltend machten, dar, jenes gewaltige Vorwärtsdrängen, das an die Stelle des absoluten Kontrapunktes die von England herstammende harmonische Auffassung der Polyphonie setzte. An die oft rücksichtslosen Bahnbrecher des neuen Stiles, die Power, Benet, Dunstable, Binchois, Dufay usw., reiht sich eine große Reihe anderer Meister, die den Stil in alle Welt tragen. Es ist der niederländische Geist, der sich jetzt die musikalische Welt erobert. Auch Heinrich Isaac ist sein Verkündiger gewesen. Er hat der Kunst dreier Nationen gedient, fand, in den Niederlanden geboren, um 1480 in Florenz eine zweite Heimat, mußte aber infolge politischer Wirren Italien verlassen und trat um 1495 in den Dienst Kaiser Maximilians I. Hier hielt er bis zu seinem Tode (1517) aus; nicht ohne daß er sehnsüchtig nach dem Süden und nach Gelegenheiten, zu ihm zurückzukehren, gespäht hätte. Für Italien und Deutschland hat Isaac eine hohe, geradezu eine nationale Bedeutung gewonnen, denn seine italienischen wie seine deutschen Werke sind für Künstler beider Länder vorbildlich geworden. Was Deutschland Isaac verdankt, hat zwar die allgemeine Musikgeschichte längst verzeichnet, aber doch nur in wenigen Strichen. Durch die vorliegende Publikation läßt sich das Bild wesentlich vervollkommnen, und zwar das Bild des Mannes selbst wie seines Einflusses auf die deutsche Komposition. Isaac ist ein überaus gediegener Kontrapunktiker, dem freilich wie der ganzen Zeit manche von der Theorie nicht nur seiner Tage immer wieder verworfene Parallelgänge der Stimmen nicht fremd geblieben sind. Sein Stil bleibt trotz aller polyphonen Verschlingungen der Stimmen stets klar. Klangschönheit ist ihm oberstes Gesetz des Schaffens; seine Melodik ist reich, blühend und mannigfach, wenn auch wohl die weiche Linienführung überwiegt.

Harmonisch ist der Satz interessant, Vorhalte finden sich in reichster Fülle. Seit dem 13. und 14. Jahrhundert läßt sich verfolgen, wie die Instrumentalmusik sich fast aller vokalen Formen bedient resp. Vokalsätze einfach für sich verwendet. Erst nach und nach arbeitet sich da ein gewisses Verwendungsprinzip der einzelnen Instrumentalgruppen durch. Zuweilen griff man aus Mangel an Sängern dazu, einen Teil einer Vokalkomposition durch Instrumente zu besetzen. Lieder hatten instrumentale Vor- und Nachspiele, eine Erscheinung, die vielleicht einigen Einfluß auf die koloristische Ausgestaltung der Meistersingermelodieen gehabt hat. Daneben bestand aber schon im 12. und 13. Jahrhundert eine Art selbständiger Instrumentalmusik, Tänze u. a. m. (Einzuschalten ist hier, daß sie in Wahrheit viel älter ist, daß nur der Mehrzahl der Volksmusiker die Gabe fehlte, sie aufzuzeichnen.) Die Instrumentalmusik Isaacs trägt wie manche ihrer Vorgängerinnen gewisse Überschriften, die man, wenn man will, sogar programmatisch deuten mag. Durch die Lauten- und Orgelmusik, die Werke Isaacs ihren Zwecken dienstbar machte, gewann seine Kunst gleichfalls eine große Bedeutung für die Hausmusik. Wie sehr Isaac von seiner Zeit geschätzt wurde, geht aus der weiten Verbreitung seiner Werke hervor. Wer jemals Liederbücher aus dem 16. Jahrhundert in der Hand gehabt hat, wird seinem Namen auf Schritt und Tritt begegnet sein. Wie sein schönes Lied „Insbruck, ich muß dich lassen" noch heute in Deutschland gern gesungen wird, so verdient gar manches andere Stück der fleißigen und gewissenhaften Sammlung zu neuem Leben zu erstehen.

Prof. Dr. Wilibald Nagel

214. **Denkmäler der Tonkunst in Österreich.** XV. Jahrgang. Zweiter Teil. Wiener Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert. I. Verlag: Artaria & Co., Wien.

Die vorliegende Publikation (Bearbeiter: Karl Horwitz und Karl Riedel) ist für die Geschichte der Symphonie sehr wichtig geworden. Denn die Frage nach dem Ursprung des klassischen Symphoniestils oder besser: die Frage nach den Vorläufern Haydns ist durch sie in ein neues Stadium getreten. Bisher wurden als Vorgänger die verschiedensten Symphoniker genannt: von den deutschen kommen Em. Bach, Graupner, Fasch, die beiden Graun, Chr. Forster, Leopold Mozart und die Mannheimer Symphonieschule in Betracht. Auf letztere hatte besonders Hugo Riemann mit Nachdruck hingewiesen, und er bezeichnete Johann Stamitz, den bedeutendsten Komponisten der Schule, als den Vorläufer der Klassiker. Sehen wir von einer neuen, von M. Brenet vertretenen Theorie ab, die den in Frankreich lebenden Musikern, wie Giuseppe Touchemoulin, Plessis, Desormeaux, Palma und vor allem den französischen Symphonieverlegern (Vénier u. a.) einen großen Einfluß auf die Entwickelung einräumen will, so ist doch die Riemannsche These von Vielen anerkannt worden, obwohl es einem aufmerksamen Beobachter der Symphonie des 18. Jahrhunderts nicht entgehen konnte, daß alle Idiotismen und Manieren der Mannheimer oder, wie sie Riemann nennt, der Pfalzbayerischen Schule, sich auch bei anderen Zeitgenossen finden, und daß eine direkte Beeinflussung durch die Mannheimer zum mindesten noch nicht erwiesen ist. Von Hermann Kretzschmar (Führer) und Detlev Schulz (Dissertation) war aber schon früher darauf hingewiesen worden, sich den in Wien lebenden Symphonikern näher zuzuwenden, da es in der Natur der Sache liege, den Ausgangspunkt der klassischen Symphonie an Ort und Stelle und nicht bei fernerliegenden Schulen zu suchen. Erst jetzt haben die Österreicher diesen allein richtigen Weg beschritten, und das Resultat der Forschungen ergab das Bestehen einer Wiener Symphonieschule, die gleichzeitig mit den Mannheimern, zum Teil sogar vor diesen, in Blüte stand. Der nunmehr edierte Denkmälerband legt Symphonieen dieser Schule vor, und wir haben bei deren Bewertung hauptsächlich die Neuerungen der alten Symphonie gegenüber ins Auge zu fassen. — Den Beginn einer Wiener Symphonieschule werden wir an den Anfang des 18. Jahrhunderts zu stellen haben; Caldara und Fux wären als die ersten Wiener Symphoniker zu bezeichnen, denen sich die Komponisten des vorliegenden Bandes anschließen. Ihre Namen sind: Joh. Adam Reutter (der jüngere) 1708—1772, Georg Christoph Wagenseil 1715—1777, Georg Matthias Monn 1717—1750, Mattheus Schlöger 1722—1766 und Joseph Starzer 1727—1787. Den Band eröffnet eine Symphonie von Reutter (Haydns Lehrer); sie ist viersätzig (!) und hält sich ganz im neapolitanischen Symphoniestil. Rauschende Fest- und Unterhaltungsmusik klingt aus diesem Servizio di Tavola heraus. Die führende Stimme ist die Geige, die Bläser sind unselbständig, und die Bratsche geht mit dem Baß meist unisono, während die Ausfüllung der Harmonieen das Cembalo zu besorgen hat. Stilistisch bringt die Symphonie also nichts Neues, und nur der zweite Satz mit dem Trompetensolo und den feinen dynamischen Kontrastierungen sowie das frische Menuett — an dritter Stelle! — geben diesem Stück eine höhere Bedeutung. Die von dem berühmten Klavierkomponisten Wagenseil edierten Symphonieen — von denen noch 66 vorhanden sind — sehen aber schon ganz anders aus. Man könnte sie „Wiener Lokalsymphonieen" nennen, denn das volkstümliche Element in der Thematik, der sogenannte „Wiener Ton", die auf Mozartsche Kantabilität hinweisenden Stellen und die Ansätze zu einer thematischen Durchführung geben ihnen das Gepräge. Im übrigen sind sie homophon gehalten und benötigen daher nach alter Weise des Cembalos. Als Haupt der Schule haben wir aber G. Matthias Monn anzusehen, einen talentreichen und fruchtbaren Komponisten, von dem vier Symphonieen (D-dur, H-dur, A-dur, Es-dur) veröffentlicht worden sind. Es sind kleine Meisterwerke, die in der solistischen Behandlung der Instrumente (Flöten, Hörner usw.) alle ihre Vorgänger weit zurücklassen. Auch die feine Polyphonie und die ganze Aufstellung und Verarbeitung der Themen ist stets eigen und originell. Mag Monn einen Satz in französischer Ouvertürenform schreiben oder sich an die Form der Scarlattischen Symphonie halten, stets interessiert die Art, wie er die überkommenen Formen umzubilden und ihnen einen neuen Inhalt zu geben weiß. Die Durchführungen und die prägnanten

Themen erinnern oft an manche Haydnsche Parallele und vollends das Menuett, das sich von der aus der Kunstmusik-Suite überkommenen Form bewußt abwendet und an die Volksmusik anschließt, berechtigt dazu, Monn als einen Vormann der Klassiker zu bezeichnen. Die schönste Symphonie ist die in Es. Mozartscher Geist und Haydnsche Detailarbeit steckt in den vier Sätzen; das Cembalo scheint in den Ecksätzen überflüssig, und auch hierdurch erscheint diese Symphonie als ein früher Vorklang der Klassik. Gegen Monn fällt eine Symphonie wie die von Schlöger völlig ab, sie ist etwas unbeholfen im Ausdruck und wohl nur des hübschen Menuetts wegen neu gedruckt worden. Joseph Starzer beschließt den Band mit zwei Streichquartetten. Es sind kleine Divertimenti in vier Sätzen, die eine große Gewandtheit im musikalischen Ausdruck und in der Form zeigen. Die verschiedenen Sätze stehen in verschiedener (!) Tonart, und manche von ihnen nähern sich der Sonatenform ganz überraschend. Auch sind die kontrapunktische Technik, die Selbständigkeit der einzelnen Instrumente und vor allem die wahrhaft klassischen Themen und Durchführungen derart, daß man fast versucht ist, diese Divertimenti in eine spätere Zeit zu setzen, als die Herausgeber. Und überdies verstärkt die Biographie Starzers diese Annahme noch mehr. Meiner Meinung nach sind diese Stücke kurz vor der Petersburger Reise Starzers (1762) oder nach dieser (1770) entstanden. Die Herausgeber Karl Horwitz und Karl Riedel haben sich um die Biographie der verschiedenen Komponisten sehr verdient gemacht, jedoch ist die Lebensdatierung Monns und seine Autorschaft der in diesem Bande edierten Symphonieen noch nicht hinlänglich geklärt. Hier müßten noch umfassende Untersuchungen angestellt werden, ehe man mit den Bearbeitern Georg Matthias Monn als den Vormann der Klassiker ansehen darf. Die Publikation, in deren Text viele Angriffe gegen Riemann gemacht werden, hat natürlich eine große Polemik hervorgerufen (Riemann, Heuß, Riedel, Horwitz, Kamiensky in verschiedenen Zeitschriften). Das in diesem Streit beigebrachte Material ergibt für einen objektiven Beurteiler so viel: die Wiener Symphoniker bilden eine völlig für sich bestehende Schule, die ebenso wie die Mannheimer die neuen Manieren der Orchesterbehandlung (Idiotismen, crescendi, Menuett, Viersätzigkeit usw.) kennt. Die Wiener Schule ist demnach zweifellos für die Bewertung des späteren klassischen Stils sehr wichtig, ihr Einfluß auf Haydn ist unverkennbar; inwieweit aber dieser Schule die Priorität zukommt, das werden erst noch weitere Veröffentlichungen der „Denkmäler der Tonkunst“ zeigen müssen.

Dr. Georg Schünemann

215. **Eduard Levy:** „An die Allmacht“. Eine neue Messe für Soli, Chor und Orchester. op. 49. Verlag: Albert Stahl, Berlin.

Der Komponist schrieb sich einen Text, der neben inneren Tönen mancherlei Tonmalerei, äußere, effektvolle Klangfarben zuließ. Das einen Konzertabend füllende Werk besteht aus fünf Sätzen: „Anbetung“ — „Lobpreisung“ — „Bekentnis“ — „Heiligung“ — „Bitte um Frieden“. Zweifellos ging der Komponist mit besonderem Ernste an diese Arbeit; er wollte mehr als in seinen früheren Tondichtungen erreichen und modern sein, wenn auch nicht im Sinne „Elektra“. Wir begegnen einem ängstlichen Ausweichen vor diatonischen und natürlichen Tonfolgen, einem unruhigen Wechsel der Tonarten, was in einem geistlichen Werke weit weniger am Platze ist als im Musikdrama, abgesehen davon, daß den Chorsängern durch solch Hin- und Herschweifen bedeutende Schwierigkeiten aufgebürdet werden. Der Komponist verlangt von dem Chor eine ungewöhnliche Vertrautheit mit chromatischen Gängen, Sicherheit in gewagtesten Sprüngen. Meines Erachtens sang der Komponist nicht so, „wie ihm der Schnabel gewachsen“. Seine Amfortas-Harmonieen entbehren oft der Berechtigung, der Natürlichkeit, das „so muß es sein und nicht anders“ fehlt den „interessanten“ Tonfolgen nicht selten. Dort, wo der Autor sich frisch und ohne Grübeln, Suchen und Tasten gibt, wie z. B. in dem D-dur Satze der „Lobpreisung“, bietet er ganz Annehmbares. Manche Schönheit findet sich allerdings auch in chromatisch-gesinnten Teilen, z. B. in dem Satze „Heilig bist du“. Die Hauptthemen sind im allgemeinen voll Ausdruck, der Stimmung entsprechend erfunden; nicht auf gleicher Höhe steht ihre Verwertung, die Ausarbeitung.

Franz Dubitzky

216. **S. Liapounow:** Sonate pour le piano. op. 27. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig, Petersburg und London.

217. **Josef Hofmann:** Charakterskizzen für Klavier. op. 40. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig, Petersburg und London.

Es ist unglaublich, welche Schöpfungen sich heute mit dem alten, edeln Namen Sonate zu decken versuchen: auch die sehr buntscheckige Phantasie Liapounow's, der jede entfernte Spur von Aufbau und Durchführung abgeht, weiß nicht, wie sie zu diesem Namen kommt. Einzelne reizvolle Motive, ohne Verbindung aneinandergefügt und durch uninteressantere, ich möchte sagen rhetorische Phrasen unterbrochen, sind noch lange keine Sonate. Hätte uns der Verfasser diese reizvollen Motive (z. B. den f-moll Gesang S. 5 und einzelnes aus dem E-dur Andante S. 15) in Gestalt kleiner Stücke isoliert gegeben und auf die große Form, deren er nicht Herr ist, verzichtet, so wären wir ihm dankbarer gewesen. — Hofmanns Charakterskizzen erscheinen uns trocken und wenig anziehend. Besonders No. 1 („Vision“) und 4 („Kaleidoskop“) sind recht inhaltsleer; aber auch No. 2 („Jadis“) und 3 („Nenien“) machen trotz einzelner Ansätze keine fesselndere Wirkung.

218. **Heinrich Wollfahrt:** Sonatinen für Klavier zu zwei Händen. op. 4. — Introduktion und Fuge für zwei Klaviere zu vier Händen. op. 5. Verlag: Rothe, Leipzig.

Die beiden Sonatinen, die ganz und bis in alle Einzelheiten auf dem Prinzip chromatischer Gänge (zuweilen möchte man mit Otto Jahn sagen, chromatischen Jammers) aufgebaut sind, zeigen, daß mehr Erfindungsgabe dazu gehört, bei dieser willkürlichen Fesselung der musikalischen Phantasie doch ein Schönes und befrie-

digendes Tonwerk zu schaffen, als der Verfasser besitzt; nur an den Stellen, wo die Fessel nicht so eng anliegt, wie im Vivace der ersten Sonatine, gelingt ihm ein kleiner Erfolg. Dagegen ist die Fuge eine recht anerkennenswerte Leistung.

Albert Leitzmann

219. **Walter Niemann**; „Reisebilder". Vier Vortragsstücke für Pianoforte op. 10. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.

Eine sinnige Künstlernatur spricht aus diesen Stücken, mit denen man sich bei öfterem Durchspielen mehr und mehr befreundet. Dem einen mag der frisch und munter sich gebende „Reisemorgen" am meisten behagen, dem andern der wonnige „Sommertag"; für das stimmungsvolle „Abendlied" werden sich alle erwärmen, besonders die, die einen ruhigen Gegensatz zur bewegten „Sturmnacht" hören möchten. Die kleinen Szenen sind vortrefflich gemacht, jede Stimme verfolgt ihren eigenen melodischen Weg. Phrasierung und Fingersatz ist genauestens angegeben. So mögen sich denn die Lehrenden, sich und den Lernenden zum Genuß, der Sachen freundlichst annehmen.

220. **Hugo Kaun**: Passacaglia für zwei Pianoforte, d-moll. op. 81. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.

Das achttaktige ausdrucksvolle Thema weiß der Komponist mit reger Phantasie und bedeutendem Können fortgesetzt in neue und interessante rhythmische und harmonische Beleuchtung zu stellen, ebenso versteht er es, durch charakteristische Umwertung des Themas zu fesseln und dynamisch wirkungsvolle Kontraste hinzustellen. Ein harmonischer Ruhepunkt, der sich mit trefflicher melodischer Wirkung bei Verwendung des Themas zu dem Orgelpunkt c, der Dominante der Paralleltonart F-dur, hätte herbeiführen lassen, wäre an sich und zur vorübergehenden Erlösung aus dem immer wiederkehrenden d-moll vielleicht angebracht gewesen. Von zwei technisch und musikalisch gut beschlagenen Spielern vorgetragen, wird das ernste, kunstvolle Werk im Konzertsaal seine Wirkung nicht verfehlen.

Otto Hollenberg

221. **Richard Wickenhaußer**: Zehn Choralvorspiele für Orgel. op. 40. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Diese Vorspiele eignen sich, mit Ausnahme von Nr. 1, 2 und 7, ihrer Länge wegen mehr für den Konzertvortrag als für den Gottesdienst, allenfalls No. 4 und 10 als Nachspiele. Richard Wickenhaußer hat mit Ernst nach den besten Vorbildern gearbeitet: es ist nicht schwer, für einzelne seiner Bearbeitungen Bachsche Orgelchoräle als die idealen Muster zu nennen. Bei aller Achtung vor dem kontrapunktisch-technischen Können des Komponisten ist es uns indes nicht leicht, zu seinen Stücken ein persönliches Verhältnis zu gewinnen. Zu dem Aufwand an kontrapunktischen Künsten, die das Auge des Theoretikers im Notenbilde befriedigen könnten, steht der musikalische Gehalt, der „Ausdruck", in einem zu ungünstigen Verhältnis, als daß unser Ohr, das „der Seele am nächsten ist", einen wohltuenden Anteil zu nehmen vermöchte. Nicht nur unter dem Zwange der Form, auch infolge der vielfach eckigen Melodik des Kontrapunktes entstehen häufig Stockungen und Härten, die dem Gesamteindruck nicht günstig sind. Je einfacher und ungekünstelter sich der Komponist gibt, wie in No. 2, 6 und 7, um so bessere Wirkung vermag er zu erreichen. Zu lang ausgedehnt und rhythmisch eintönig sind vor allem No. 3 und 8. Wir legen das Heft aus der Hand mit dem Bewußtsein, wohl eine Anzahl neuer Choralbearbeitungen eines tüchtigen Fachmannes, aber keine empfundenen Stimmungsbilder gewonnen zu haben.

222. **Rudolf Palme**: Choralvorspiele zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste für Orgel. op. 78, 79, 80. Verlag: Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Groß-Lichterfelde.

Einfach und natürlich empfundene, flüssig und gutklingend ohne großen kontrapunktischen Apparat von der Hand des erfahrenen Praktikers geschriebene Stücke, und für den weniger geübten Organisten leicht spielbar und deshalb für die Praxis und das Studium auf Seminaren sehr zu empfehlen.

223. **Kurt Erbe**: Sechs Improvisationen für Orgel über verschiedene Choräle mit ausgeführtem cantus firmus. Zum kirchlichen Gebrauche wie zum Studium. op. 4. Verlag: Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Groß-Lichterfelde.

Diese „Improvisationen" sind nicht, wie ihre Bezeichnung anzudeuten scheint, von einer höheren Flug nehmenden Phantasie eingegeben, sondern tragen alle mehr oder weniger die Zeichen der Erdenschwere kontrapunktisch nüchterner Arbeit an sich. Zu der Bemerkung in der begleitenden Vorrede, „daß sie auf Bachschem Grunde erwachsen seien", liegt wenig Veranlassung vor. Zu dem guten Willen: bachähnlich zu schreiben, die äußere Form auch mit Geist zu erfüllen, nicht nur Noten, sondern lebendige Musik zu schreiben, dazu gehört noch ein gut Teil mehr Erfindungsgabe neben der kontrapunktischen Fertigkeit, welch letztere wir dem Autor gar nicht abstreiten wollen.

Dr. Ernst Schnorr von Carolsfeld

224. **Serge Bortkiewicz**: Esquisses de Crimée. Vier Stücke für das Klavier. op. 8. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Der Vorzug dieser Musik liegt in ihrer Ungezwungenheit, und wo sie eine stark orientalische Färbung hat, wie in den „Promenades d'Aloupka", ist sie von großem Reiz. Bemerkenswert ist noch die brillante Spielbarkeit.

225. **P. Tschaikowsky**: Thème et variations (œuvre posthume) pour Piano. Verlag: P. Jurgenson, Moskau und Leipzig.

Das nachgelassene Variationenwerk vermag an dem feststehenden Bilde Tschaikowsky's nichts zu ändern. Obgleich das Thema nicht gerade zu den besten Inspirationen zählt, weiß es der Meister durch das Prisma seiner Phantasie zu zerlegen und wieder in allen Beleuchtungen spielen zu lassen. Das Werk bedarf wohl keines besonderen Hinweises.

226. **Hans Sommer**: Vier Lieder. Verlag: Fritz Bartels, Braunschweig.

Schlicht empfunden und dankbar für den Sänger, sollten diese Gaben des sympathischen Tonsetzers einer weiteren Beachtung nicht entgehen.

Gustav Kanth

KRITIK

OPER

AMSTERDAM: Der Opernverein brachte als letzte Aufführung „Die Meistersinger" unter der beseelenden Leitung Peter Raabes. Unter den Solisten ragten hervor H. Bischoff (ein idealer Sachs), Josef Tyssen und Frau (Walther und Eva) und Hermann Schramm (David). — Als Wagner-Festspiele veranstaltete die Oper von Barmen unter Zuziehung von Gästen auch dieses Jahr Aufführungen, und zwar: „Walküre", „Tristan und Isolde" und „Fliegender Holländer". Vorzügliches leisteten Frau Kahler-Bremen (Brünnhilde und Isolde), Löltgen-Dresden (Siegmund), Lattermann-Hamburg (Hunding, Marke und Daland). Dawison-Hamburg, als Wotan nicht besonders glücklich, war um so besser als Kurwenal und Holländer. Das Orchester ließ zu wünschen übrig, im ganzen waren die Leistungen jedoch sehr zufriedenstellend und boten reichen Genuß. — Die französische Oper gab zum Schluß noch Leoncavallo's „Zaza" und „Madame Butterfly" von Puccini. — Am Rembrandt-Theater gastierte mit großem Erfolge der hier so beliebte italienische Tenor Isalberti in „Carmen", „Cavalleria", „Pagliacci" und „Tosca".

Hans Augustin

BARMEN: Auch die zweite Saisonhälfte hat der Oper große Ehre gemacht. Das Ereignis war „Elektra", von Viktor Schwarz, der leider mit Schluß der Spielzeit ausschied, ausgezeichnet einstudiert. Die Darstellerin der Titelrolle, Maria Gärtner, feierte verdiente Triumphe; Margarethe Kuthan-Sommerfeld als Chrysothemis, Mary Melan als Klytämnestra, Guido Schützendorf als Orest reihten sich ebenbürtig an. Bedeutungsvoll war auch die Einreihung von „Rheingold" in den Spielplan; neben mehreren Gästen sang der lyrische Tenor Paul Hochheim den Loge erfolgreich. Der Heldentenor Adolf Löltgen zeigte als Florestan, Eleazar und Siegmund, daß er die Darstellung mit seinen ganz hervorragenden stimmlichen Mitteln immer mehr in Einklang bringt. In einer „Tristan"-Vorstellung gastierte Margarete Kahler (Bremen) als Isolde mit großem Erfolg; ihr Fidelio und ihre „Walküren"-Brünnhilde waren gleichfalls danach angetan, ihre Verpflichtung für die Oper als großen Gewinn erscheinen zu lassen. — Leo Blechs „Versiegelt" war hier eine Art Niete; die außerordentlich harmlose Handlung, das sehr bescheidene Textbuch und die sehr angelehnte Musik ließen kein ungetrübtes Gefallen aufkommen. — Eine „Salome"-Aufführung mit der vom Vorjahre bekannten glänzenden Leistung Maria Gärtners schloß die Spielzeit.

Dr. Gustav Ollendorff

BERLIN: Komische Oper. Zum erstenmal: „Fräulein von Belle-Isle." Ich möchte es machen wie der eine von Shakespeare's „Sommernachtstraum"-Rüpeln: „Alles, was ich zu sagen habe, ist, daß diese Laterne der Mond ist, ich selbst der Mann im Mond, dieser Hund mein Hund und dieser Dornbusch mein Dornbusch." Also: Alles, was ich zu sagen habe, ist, daß dieses Stück „Fräulein von Belle-Isle" heißt, daß es nach einem Muster des A. Dumas von Paul Milliet „librettisiert" (ein scheußliches Wort, aber mir fällt kein besser passendes ein), von Spiro Samara komponiert, von Direktor Gregor inszeniert, von einem Teil des Publikums applaudiert, von einem anderen Teil sehr scharf kritisiert und nach erfolgter Aufführung sofort gründlich wieder abgeführt wurde. Damit wäre alles erledigt, was ich über die letzte Novität der Komischen Oper an dieser Stelle zu berichten hätte. Denn es würde eine unverdiente Ehre für die Autoren dieses Stückes bedeuten, wenn man sie hier ernst nehmen und über ihr geistig wie technisch gleich minderwertiges Werk Jeremiaden anstimmen wollte. Da es nun einmal Direktoren gibt, die einen derartigen faden Aufguß Leoncavallo'scher Banalität und Massenet'scher Süßlichkeit für würdig erachten, an ihrer Bühne aufgeführt zu werden, da es Leute gibt, die sich anscheinend recht gut bei solcher Kost unterhalten, so werden alle Proteste der Kritik diesen Direktoren und diesem Publikum kein besseres Urteilsvermögen verschaffen. Die darstellenden Künstler der Komischen Oper, von denen Mathilde Ehrlich als Vertreterin der Titelrolle, Jean Nadolovitch und der talentvolle Rudolf Hofbauer besonders genannt seien, bemühten sich nach besten Kräften, zu retten was zu retten war. Leider verdarb das Orchester, das unter der mehr lebhaften als zuverlässigen Leitung Ignatz Waghalters stand, den beabsichtigten guten Eindruck wieder. — Wenige Tage später fand die 200. Aufführung von Eugen d'Albert's „Tiefland" statt. Der Komponist dirigierte sein Werk selbst und war der Mittelpunkt enthusiastischer Huldigungen, deren Wärme vermuten läßt, daß der Publikums-Erfolg dieser Oper noch keineswegs seinen Höhepunkt überschritten hat.

Königliches Opernhaus. Zum erstenmal: „Ein Wintermärchen." Musik von Carl Goldmark, Text frei nach Shakespeare von A. M. Willner. — Daß ein Musiker aus dem phantastischen „Wintermärchen" Shakespeare's Anregungen zu einer Oper schöpfen kann, ist leicht begreiflich. Die wechselvolle Mischung von Pathos und Lyrik in der Dichtung, der interessante Kontrast von schwermütiger Tragik und heiterer Märchenstimmung, der pittoreske Untergrund der Handlung, die Fülle origineller Charakterzeichnungen — alles das sind Faktoren, die den Musiker wohl zur Gestaltung in Tönen reizen können. Leider ist das Beste des Shakespeareschen Buches bei der Umschmelzung zum Opern-Libretto verlorengegangen. Nicht nur die feinen Details der Charakteristik hat Willner verwischt, auch die Handlung selbst wird verrenkt und verzerrt, mit alten Opernrequisiten aus der Zeit des seligen Scribe ausgestattet, so daß die musikalische Einkleidung, statt den künstlerischen Eindruck der Dichtung zu vertiefen, ihn vergröbert. Goldmarks Musik wäre allerdings selbst bei Zugrundelegung eines wertvolleren Textes kaum imstande gewesen, anspruchsvolle Hörer sonderlich zu interessieren. Wie in seinen früheren Werken erweist sich Goldmark auch im „Wintermärchen" als geschickter Benutzer überkommener Klischés, als tüchtiger Imitator vorliegender ausgeprobter Muster. Über das Gefühl, einem gelehrigen, gewandten Nachahmer gegenüberzustehen, kommt man an keiner Stelle der Partitur hinweg — und der Eindruck der künstlerischen Unselbständigkeit

des Komponisten wirkt um so peinlicher, als Goldmark versucht, eine posierte Originalität vorzuspiegeln. Genau betrachtet, sind Werke wie dieses „Wintermärchen" für die heutige Opernbühne durchaus nebensächlich, und die Kritik darf sich darauf beschränken, eine zwar eklektische, doch nicht reizlose Erfindung, eine gewandte Aneinanderreihung herkömmlicher Theatereffekte, eine etwas grobkörnige und derbe Instrumentation zu erwähnen. Um die Wiedergabe machte sich in erster Linie Dr. Karl Muck verdient, der mit bekannter peinlicher Akkuratesse und Sicherheit die Aufführung leitete. In den Hauptrollen taten sich Herr Maclennan (Leontes) und Frl. Hempel (Perdita) hervor, während Herr Bachmann in der kleinen Schäferepisode (einer äußerst geschmacklosen Verballhornung der Shakespeare'schen Komiker-Szenen) durch seine überraschend schöne Tonbehandlung und charakteristische Vortragsart einen Spezialerfolg errang. Weniger zeichnete sich Herr Bischoff (Polyxenes) aus — seine ungeschickten täppischen Bewegungen, namentlich der Arme, seine robuste Stimmbehandlung zeigten sich diesmal in besonders ungünstigem Lichte und lassen eine baldige Vervollkommnung dieses Sängers sehr wünschenswert erscheinen. In den übrigen Partieen betätigten sich die Damen Rose (Hermione) und Ober (Paulina), die Herren Bronsgeest (Camillo) und Kirchhoff (Florizel). Die Regie bot hübsche Bühnenbilder; Kostümen und Dekorationen war viel Sorgfalt zugewendet worden. Paul Bekker

BREMEN: Kurz vor Schluß der Spielzeit wartete Direktor Hubert Reusch noch mit einer Uraufführung, der „Teufelskäte" von Anton Dvořák, auf. Das Textbuch der dreiaktigen Oper von Adolf Wenig, deutsch von Richard Batka, benutzt eine slawische Volkssage. Es ist die Geschichte von dem verschmähten, handfesten Bauernmädchen, das es resolut mit dem Teufel aufnimmt und das selbst dem Höllengeist Marbuel die Hölle heiß macht. Mit seinen groben Späßen gibt sich das Ganze ziemlich derb; das Poesie- und Humorvolle, das die meisten germanischen Märchen auszeichnet, vermißt man. Geprellte und gefoppte Teufel paßten wohl für mittelalterliche Moralitäten, im 20. Jahrhundert sind sie kaum noch am Platz. Musikalisch zeigt „Die Teufelskäte" die Vorzüge und Schwächen des böhmischen Meisters. Volkstümliche slawische Tanzweisen herrschen vor, aber eine fesselnde musikalische Illustrierung der Bühnenvorgänge geht dem Werke ab. Ein Serpentintanz in der Hölle und die Einleitung zum dritten Akt zählen mit zum Besten, was Dvořák hier bietet. Die Aufnahme seitens des Publikums war ziemlich lau, wiewohl die Aufführung unter Felix Lederer einen guten Verlauf nahm, und Anna Kettner in der Titelrolle, Carolyn Ortmann als Fürstin, Karl Mang (Marbuel) und Dr. Paul Landry (Girgl) ihren Rollen kaum etwas schuldig blieben. — Für die erste Hälfte des Mai hat die Direktion einen volkstümlichen Opernzyklus zu ermäßigten Preisen eingerichtet, der bis jetzt volle Häuser erzielte. Prof. Dr. Vopel

DESSAU: Am 11. April gelangte Ingeborg von Bronsarts einaktige Oper „Die Sühne" (Text nach Theodor Körner) zur Uraufführung. Die erfindungsarme Musik gibt sich mehr als das Produkt des starken Wollens einer begabten Künstlerin, nicht aber als das Ergebnis des künstlerischen inneren Müssens. Daher kann sie im höchsten Falle wohl interessieren, zu ergreifen bleibt ihr versagt. Trotz aller Hingabe, mit der sich Franz Mikorey des Werkes angenommen hatte, ist doch nur ein bescheidener Achtungserfolg zu konstatieren. Von durchschlagendem Erfolge war dagegen die Erstaufführung der reizenden komischen Oper Leo Blechs „Versiegelt" begleitet. Ernst Hamann

DRESDEN: Einen neuen Jung-Siegfried hat die Hofoper in Alfred v. Bary gewonnen, der nach langer, eifriger Vorbereitung auch diese ebenso dankbare wie schwierige Partie mit großem Erfolg seinem Rollenbestande eingefügt hat. — In einer Aufführung der „Lustigen Weiber von Windsor", die einmal eine vollständige Neustudierung vertragen könnten, waren die Hauptrollen neu besetzt. Margarete Siems rechtfertigte als Frau Flut nicht ganz die Erwartungen, die man auf sie gesetzt hatte. Vortrefflich war Herr Trede als Herr Flut, lobenswert auch Herr Soot als Fenton. — Höchst genußreich verlief ein Gastspiel Paul Knüpfers von der Berliner Hofoper, der in Lortzings „Zar und Zimmermann" mit seinem van Bett gesanglich wie darstellerisch eine ganz vorzügliche Kunstleistung bot und ein sehr dankbares Publikum fand. — Trotz der vorgerückten Spielzeit brachte die Hofoper am 15. Mai noch eine Uraufführung heraus und zwar galt diese der zweiaktigen musikalischen Komödie „Else Klapperzehen" von Hermann W. v. Waltershausen, einem bisher noch unbekannten Musiker, der nach dem Doppellorbeer des Dichterkomponisten trachtet. Als Dichter debütierte er wenig glücklich, denn seinem Texte mangelt es so sehr an Humor und Poesie, wie seiner Handlung an Spannungsmomenten und seinen Figuren an Lebensechtheit. Selbst die altertümliche Einkleidung der Fabel kann daran nichts ändern. Das Stück spielt um die Mitte des 15. Jahrhunderts in einer kleinen, in weinseliger Gegend gelegenen deutschen Reichsstadt. Dort liebt ein Maler namens Michel Liebetrunk die schöne Tochter Anne Lore des Herrn Hildebrand Sonnenfroh, der seltsamerweise Gastwirt und Stadtrichter in einer Person ist. Aber er wirbt nicht um sie mit rascher Tat, sondern läßt's bei schönen Worten bewenden. Das nimmt ihm die schöne Lore sehr übel und sie quält und drangsaliert den armen Künstler nach Herzenslust, so daß der sich mit einem großen Humpen Weines zu trösten sucht. Der edle Rebensaft bringt ihn so außer Rand und Band, daß er, von zwei argen Vettern angestachelt, behauptet, er könne jederzeit zur Nacht in Lores Schlafkammer kommen. Die windigen Brüder nehmen ihm beim Wort und gehen mit ihm eine Wette ein, die sogleich zum Austrag gebracht werden soll. Auf seiner Malerleiter steigt Michel zu dem Kammerfenster empor, aber da er des süßen Weines voll ist, so verfehlt er das rechte Fenster und gelangt in die Kammer der Else Klapperzehen, einer fürchterlichen alten Kellnermaid, die so eifersüchtig über die Erhaltung ihrer Tugend wacht, daß

sie sich ihren guten Ruf vom hohen Rate hat mit Brief und Siegel bescheinigen lassen. Sie stellt den Eindringling vor das Gericht, bei dem schließlich Anne Lore ihre Liebe zu Michel offen bekennt. Das Volk nimmt für die Liebenden Partei, die bösen Vettern werden aus der Stadt verjagt, Michel kriegt seine Lore und Else Klapperzehen, die seltsamerweise Titelfigur des Werkes geworden ist, hat das Nachsehen. Die Musik steht auf weit beachtenswerterer Höhe und verrät hohes Wollen und tüchtiges Können. Zwar fließt die melodische Erfindung nicht allzu reich, und man kann, was die Singstimmen anlangt, nicht von einer „unendlichen Melodie", sondern nur von einem fortlaufenden Rezitativ sprechen, aber es klingt alles gut, die Instrumentation ist sehr geschickt und zeigt viele Blitze eines feinen Humors und einer lustigen musikalischen Satire. Da der Komponist in seinem nach moderner Art durchkomponierten Werke erfreulicherweise auch einige geschlossene Sätze einfügt und im zweiten Akte trotz starker Anklänge an die „Meistersinger" bisweilen den volksmäßigen Ton recht glücklich trifft, so stieg die Stimmung, die während des langweiligen ersten Aktes recht kühl geblieben war, merklich empor und verhalf dem Komponisten am Schlusse zu einem ehrlichen und sehr freundlichen Erfolge, den man dem als Erstlingsarbeit höchst verheißungsvollen Werke von ganzem Herzen gönnen darf. Die von Schuch geleitete Aufführung setzt die glänzenden Mittel der Hofoper für das Werk rückhaltlos ein und stützt es in seinen Schwächen, zu deren Beseitigung eine wesentliche Kürzung im ersten Akte notwendig wäre. Die Damen Nast und v. Chavanne, sowie die Herren Soot, Trede, Rüdiger, Plaschke, Nebuschka und Puttlitz waren die künstlerischen Helfer des Komponisten, der am Schlusse viele Male gerufen wurde. Das Werk wird sich kaum lange halten, aber es ist eine starke Talentprobe und erweckt Hoffnungen für die Weiterentwickelung dieses zweifellos sehr begabten und ehrlich strebenden Tonkünstlers, der nur darauf verzichten müßte, sein eigener Textdichter zu sein.

F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Die letzten Neuheiten brachten der Theaterleitung zugleich einen ungewöhnlichen Erfolg. Es handelte sich um die Erstaufführung von Heinrich Zöllners „Der Überfall" und um den reizenden, an musikalischen Feinheiten reichen Einakter „Versiegelt" von Leo Blech. Die Wiedergabe beider Werke war vortrefflich, die des zuletzt genannten geradezu eine Meisterleistung. Ausstattung, Kostümierung, Regie überboten einander in ihrer Vollendung, und die Besetzung war nicht minder ausgezeichnet. Gustav Waschow, Helene Blumenthal, Hermine Förster, Robert Hutt sangen und spielten zum Entzücken der Hörer, und die Zugkraft des Biedermeierstückleins wuchs von Abend zu Abend. — Mit viel Erfolg begann Grete Forst von der Wiener Hofoper ihr Gastspiel als Rosine im „Barbier", als Marie in der „Regimentstochter" und als Traviata. Einige Gastspiele auf Anstellung verliefen wenig glücklich.

A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Die Oper beschloß die Saison mit einem Wagner-Zyklus, der „Tannhäuser", „Lohengrin", die „Meistersinger" und den „Ring" in der Januar-Besetzung unter Wetzlers Leitung umfaßte. Als Gast dirigierte Albert Coates die „Meistersinger". Elisabeth Boehm-van Endert sang die Eva, zwar nicht mit so ungewöhnlichem Erfolge wie früher die Elsa und Margarete. Modest Menzinsky ließ als Lohengrin und Walter Stolzing erkennen, welche Fortschritte er gesanglich und darstellerisch seit seiner hiesigen Anfänger-Tätigkeit in Stockholm gemacht hat. In der gleichfalls von Coates geleiteten Aufführung von „Tristan und Isolde" war neben der ausgezeichneten Isolde von Cäcilie Rüsche-Endorf Dr. Felix von Kraus als König Marke eine Muster- und Meisterleistung ganz eigener Art. Eva von der Osten, die als Carmen und Senta gastierte, bot gesanglich und vor allem darstellerisch hochinteressante Leistungen. — „Versiegelt" von Leo Blech fand auch hier eine freundliche Aufnahme, wenn die Musik auch für den einfachen Stoff zu kunstvoll erscheint. Wie bei der Inszenierung wurde auch bei der Darstellung der Biedermeierton gut getroffen.

Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M.: Im Opernhause gingen Gäste ein und aus. Zwar waren es nicht stets die, die ursprünglich eingeladen waren, aber doch immerhin hervorragende Künstler, wie jüngst Ottilie Metzger, die an Stelle der Frau Schumann-Heink kam und mit ihrer Fides in Meyerbeers „Prophet" großen Genuß bereitete. Das gleiche darf man auch dem Hans Sachs nachrühmen, den uns wieder einmal Anton van Rooy bescherte. Klingt auch die Stimme nicht ganz so vollkommen schön wie damals, als der Sänger in unserer Stadt aus der Stockhausenschule herauswuchs und noch lange nicht ans Theater dachte, dieser Sachs van Rooys bleibt doch eine immer wieder freudig zu begrüßende Pracht- und Kerngestalt, die, namentlich was die Behandlung des Humoristischen anlangt, von vorbildlichem Werte ist.

Hans Pfeilschmidt

GOTHA: Unsere Hofoper unter Alfred Lorenz brachte in diesem Jahre zum ersten Male mit eignen Kräften den „Ring". Besonders anerkennenswert waren dabei die Damen Nagel (Brünnhilde) und Brackenhammer (Erda, Wellgunde) und die Herren Hadwiger (Siegfried), Richardi (Alberich), Gunther (Hagen). Sonstige Großtaten fehlten; nicht einmal „Tannhäuser" und die „Meistersinger", obwohl sie mehrfach auf dem Spielplan standen, kamen heraus, weil Herr Hadwiger absagte. Unbestrittenen Erfolg hatte dieser gleichwohl in allen Partieen, in denen er sich wirklich sehen und hören ließ, besonders als Pedro in „Tiefland." Bevorzugt waren demnach Spielopern, in denen unser lyrischer Tenor Hans Wolff ein stets dankbares Publikum fand. Daß Wolff auch erste Tenorpartieen gesungen hat, um die Aufführungen überhaupt zu ermöglichen, wie Erik, Florestan u. a., ist gewiß rühmenswert und beweist die Brauchbarkeit dieses geschätzten Mitgliedes unseres Ensembles. Der Freigebigkeit unseres Herzogs hatten wir ferner ein Gastspiel des Hamburger Stadttheaters zu verdanken, das uns mit der mustergültigen Wiedergabe von „Versiegelt" von Blech, „Djamileh" von Bizet und „Bohême" von Puccini

erfreute. Zu erwähnen ist noch, daß die Oper „Alt-Heidelberg" von Pacchierotti nach einmaliger Darstellung klanglos in die Versenkung verschwunden ist. Desgleichen wurde die „Dollarprinzessin" als nicht genügend hoffähig alsbald vom Spielplan wieder abgesetzt.

Dr. O. Weigel

KÖLN: Felix Weingartner leitete im Opernhause eine Aufführung seines hier trefflich gegebenen „Genesius" und wurde als Komponist wie als Dirigent herzhaft gefeiert. Von Wien hatte er für die Partie der Claudia Marie Gutheil-Schoder mitgebracht. Als geschmackvoll charakterisierende Sängerin und als Darstellerin von starkem Temperament, die sich kein geistiges Moment der Aufgabe entgehen läßt, konnte die Gastin lebhaft interessieren. Auf Weingartner folgte als Komponist Leo Blech mit seinem komischen Einakter „Versiegelt". Das von Walter Gaertner sehr fein einstudierte und vorgeführte, den Lesern der „Musik" im übrigen mit seinen großen Vorzügen und kleineren Schwächen hinlänglich bekannte Werkchen fand bei höchst animierter Gesamtwiedergabe recht lebhaften Beifall.

Paul Hiller

KÖNIGSBERG: Meyerbeers wiederauferstandener „Prophet" erlebte nur zwei Aufführungen. Nachdem er Marie Götze Gelegenheit gegeben, als Fides zu glänzen, fiel er in Asche ab. Auch eine mißlungene Neueinstudierung der „Schönen Helena" hatte wenig Erfolg, und eine harmlose Operetten-Novität, Victor Holländers „Schneider Fips", vermochte sich ebensowenig zu halten. Dagegen hat sich des alten Adam „Si j'étais roi" trotz seines albernen Librettos durch den Reiz seiner Melodik und, seien wir ehrlich, durch seine muntere orientalische Ausstattung durchgesetzt. Die artige Aufführung, der eine gelungene deutsche Bearbeitung von Paul Wolff zugrunde lag, gipfelte in den trefflichen Rouladen von Anna Rollan als Prinzessin Nemea. Als Gast kam außer Frau Götze, die auch noch eine etwas schwerblütige Carmen gab, Heinrich Knote und riß besonders als Siegfried und Tannhäuser hin.

Lucian Kamieński

LEIPZIG: Nachdem man sich noch in den letzten Märztagen an Donizetti's komischer Oper „Der Liebestrank" hatte erfreuen können, die in Felix Mottls wirksamer Neu-Einrichtung neu einstudiert worden war und bei guter szenischer und musikalischer Leitung durch Regisseur Marion und Kapellmeister Conrad und bei ansprechender Wiedergabe der Hauptpartieen durch Vera Eichholz, Anita Franz, Alfred Kase, Albert Kunze und Carl Schroth harmlos-erfrischend anmutete, stellte sich am 1. April zwischen herzfroh aufgenommenen Wiederholungen von J. N. Fuchs-Glucks liebenswürdigem Schäferspiele „Die Maienkönigin" und Leo Blechs amüsabler Biedermeier-Komödie „Versiegelt" dem Publikum mit mehreren bildschönen Solo-Tanzszenen Rita Sacchetto als ganz hervorragende, fein poetisierende Gebärden-Künstlerin und pantomimische Interpretin klassischer und moderner Tanzkompositionen vor. Dann aber gab es als eigentliche Opernsensation der zweiten Saisonhälfte eine neu einstudierte und völlig neu ausgestattete Aufführung der durch Hans Loewenfeld neu eingerichteten „Zauberflöte", und diese Aufführung, die von Richard Hagel geleitet wurde, und in der von den Bühnenmitwirkenden Vera Eichholz, Mizzi Marx, Luise Fladnitzer und die Herren Jäger und Kase Vorzügliches leisteten, gestaltete sich zu einem Siegesfeste modernstimmungsfeiner Bühnenbildkunst. Drei von Bernhard Salomon in Berlin entworfene Dekorationen wirkten noch etwas opernkonventionell, wogegen die von Prof. Heinrich Lefler in Wien herrührenden übrigen Bühnenbilder, und zumal der „mondbeleuchtete Garten vor dem Tempel", ein „Tempelraum mit hohen Fenstereinschnitten, hinter denen ein aufziehendes Gewitter sichtbar wird", „die aus Nebelgewölk aufragenden Götterbildnisse der Iris und des Osiris", ein „Tempelhof mit goldenem Baume, aus dessen Geäst der Gesang der drei Genien hervorklingt", und „die von düsteren Kolossen bewachte Schreckenspforte" durchaus den Charakter kühn-phantastischer Neuschöpfungen hatten und starken Stimmungszauber ausübten. Ein durch Breitkopf & Härtel verlegtes neues illustriertes und mit Einleitung versehenes Textbuch zur „Zauberflöte" von Dr. Loewenfeld gibt Interessenten nicht nur die von diesem vorgenommenen und bei der hiesigen Aufführung als wirksam erprobten Szenenumstellungen bekannt, sondern zeigt ihnen in Reproduktionen auch einige von den neuen Bühnenbildern und von den allerdings nicht gleich nachahmungswürdigen neuen Kostümierungen der handelnden Personen. Stilistisch neu war an der ganzen Neu-Ausstattung ein wesentlich gemindertes Hervorkehren ethnologisch-ägyptischer Züge und freimaurerischer Symbolik, und im Dramatischen war eine entschiedene Hervorhebung der ernsten Handlungsmomente vor den vielen naiv-heiteren Einschiebseln des Werkes angestrebt worden, die jedoch über den an sich schätzenswerten festeren Zusammenschluß der Haupthandlung und insonderheit der hier durch Wandeldekorationen verbundenen Läuterungsvorgänge zu einer gewissen Verfinsterung der im Grunde doch liebenswürdig-frohsinnigen Schöpfung geführt hatte. Als ganz stilreine Lösung der sehr belangreichen Aufgabe konnte diese Aufführung, die unter anderem auch eine über elektrischen Glühlampen thronende Königin der Nacht und im Sonnentempel einen veritablen Goldregen brachte, noch nicht gelten —, wohl aber mußte sie als weiterer sehr bedeutsamer Vorstoß auf dem Entwickelungswege gelten, der von der Schikanederschen Zauberposse zum Mozartschen Bühnenfestspiele hinführen soll. — Als erster Teil eines zweitägigen Richard Wagner-Festes, über dessen Zweck und sonstigen Verlauf im Konzertberichte dieses Heftes S. 381 Näheres zu finden ist, gingen im Neuen Theater am Sonntag, den 25. April, „Die Meistersinger von Nürnberg" in Szene, geleitet von Felix Mottl und in den Hauptpartieen vertreten durch Hermine Bosetti (München), Ottilie Metzger (Hamburg), Dr. Paul Kuhn (München), Clarence Whitehill (Köln) und die einheimischen Künstler Jacques Urlus, Albert Kunze und Fritz Rapp. Dank der tiefkundigen, herzhaft-freudigen und herrschgewaltigen Führung Felix Mottls und dank dem begeisterungsvollen, kunstreichen Bemühen aller Mitbeteiligten hat

diese Meisteraufführung für die Festversammlung zu einem außerordentlich schönen, wahrhaft festspielartigen Erlebnisse werden können.

Arthur Smolian

LÜBECK: Unser Neues Stadttheater, dessen künstlerischer Leiter Intendanzrat Georg Kurtscholz ist, hat sich dank den im ganzen trefflichen und vor allem stets sorgfältig vorbereiteten Leistungen rasch die Sympathieen des Publikums erworben, so schwer es der Direktion zu Anfang der Saison auch gemacht wurde, Boden zu fassen. In den Damen Marie Bartsch, Martha Weber, Gertrud Stretten und Tilla Schardt und den Herren Karl Erb, Eduard Göbel, Max Haas, Arnold Langefeld, Alfred Fischer, Richard Höttges und Richard von Schenck standen Kräfte zur Verfügung, mit denen auch anspruchsvolle Aufgaben gelöst werden konnten. In Hans Islaub besitzen wir einen ausgezeichneten Oberregisseur, in den Kapellmeistern Carl Pfeiffer, Hermann Abendroth und Johannes Willcken musikalische Führer von Eigenart. Leider wurde das Repertoire durch den noch nicht vollständig vorhandenen Fundus eingeengt; erst im nächsten Jahre wird die Direktion ihre Ziele weiter stecken können. Aus dem „Ring" hatten wir nur „Rheingold" und „Walküre", da nur für sie erst Dekorationen (aus dem Atelier Professor Luttkemeyers) vorhanden sind. Von den beiden Novitäten erwies sich Eugen d'Albert's „Tiefland" als das zugkräftigere Werk. Puccini's „Bohême" mit Franceschina Prevosti als Gast brachte es nur auf drei Aufführungen. Daß die Diva die Partie der Mimi deutsch sang, konnte als Vorzug von keinem empfunden werden. Über beide Opernkomponisten siegten, wenn man die Zahl der Aufführungen als Maßstab gelten läßt, Oskar Straus mit seinem „Walzertraum" und Leo Fall mit der glanzvoll inszenierten „Dollarprinzessin". Als Gäste hörten wir Alois Pennarini und den Stuttgarter Bolz, der als Siegmund starken Eindruck machte.

J. Hennings

MAGDEBURG: Nur von einigen Gästen ist zu berichten: Erika Wedekind, die von der Bühne zum Ehrenmitglied ernannt wurde, trat als Adele in der „Fledermaus" auf. Erna Fiebiger-Dessau sang die Margarethe, Ernst Kraus-Berlin die beiden Siegfriede aus des „Ringes" beiden letzten Teilen.

Max Hasse

MANNHEIM: Zwei Berliner Autoren, Oberregisseur Moris und der noch sehr junge Musiker Eduard Künneke brachten hier eine komische Oper mit starkem Erfolge zur Uraufführung: „Robins Ende". Die Handlung ist zwar etwas weitschweifig geraten und nicht durchaus originell. Herr und Frau Fluth aus Windsor spuken darin, und auch der große alte Schrank fehlt nicht, nur ist er diesmal nicht versiegelt. Der König von England kommt nach Cornwall zur Jagd und findet in der Pächtersfrau Katharine seine Londoner Jugendliebe wieder. Ihr Gatte, der Pächter Robin, ist ein eifersüchtiger Geselle, der seinen Freund im Schranke versteckt und seine Frau überwachen läßt. Der König kommt bald durchs Fenster gestiegen und bestürmt Katharine heftig, aber erfolglos. Der Sheriff im Schranke entschlüpft vorsichtig, als er merkt, daß er seinen König überwachen soll. Bald und unvermutet kehrt Robin zurück, und nun muß der König in den Schrank, wenn er die Geliebte nicht kompromittieren will. Robin erwischt den Eindringling und will ihn erschießen, begnadigt ihn aber, als ihn der König zum Herzog ernennt. In seinem Freudenrausche wird Robin verhaftet, er soll wegen Bedrohung des Königs gehenkt werden, wird aber begnadigt und durch die Herzogswürde für die ausgestandene Angst entschädigt. Ein starkes Talent und tüchtiges Können verrät die Musik, die keineswegs von Anklängen frei und von älteren Gemeinplätzen rein ist. Aber sie trifft den Ton des musikalischen Lustspiels glücklich, ist melodiös, harmonisch vielgestaltig, geschickt instrumentiert und kontrapunktisch durchgearbeitet. Ein fugierter Hornsatz im zweiten Bilde ist ein Meisterstück. Die stilistische Geschlossenheit vermißt man noch, doch stellt die Musik eine tüchtige und brauchbare Arbeit dar. Hermann Kutzschbach brachte die Novität glänzend zur Wiedergabe. Elise Tuschkau, die Herren Kromer, Fenten, Lußmann und Voisin waren ausgezeichnet, ebenso das Orchester und der Chor.

K. Eschmann

MÜNCHEN: Unsere Hofoper ist ziemlich spät schon in der Saison noch mit einer Erstaufführung herausgekommen, zu der man ihr leider nicht unbedingt Glück wünschen kann. „Prinzessin Brambilla", heitere Oper in zwei Aufzügen nach einer Novelle des E. T. A. Hoffmann, Text und Musik von Walter Braunfels, stellt künstlerisch zweifellos nur bedingt einen Treffer dar; vom Standpunkt des Kassenrapportes und aufgewendeter großer Mühe betrachtet, wird das Fazit wohl noch ungünstiger aussehen. Und doch handelt es sich um ein durchaus ernst zu nehmendes, in mancher Richtung gewiß wertvolles Werk. Allein es wird immer unter der ungeschickten Textwahl leiden. Die phantastischen Märchen E. T. A. Hoffmanns lassen sich nicht auf die Bühne übertragen; ihnen fehlt da die Lebensluft; der Extrakt, den man bestenfalls aus ihnen ziehen kann, wirkt unklar, verwirrend. Auch Braunfels ist mit seinem besten Wollen von vornherein an der Unmöglichkeit gescheitert, diese Traumwelt auf dem Theater durch Rationalisierung lebendig zu machen, so sehr das Textbuch durch eine Reihe hübsch erfundener und gestalteter Einzelzüge sympathisch berührt. Die Musik offenbart zu einem guten Teil dieselbe verderbliche Unkenntnis der Bühnenerfordernisse; trotz aller Striche, die angebracht wurden, ist sie, vor allem im zweiten Akt, noch zu redselig und, gerade auch im zweiten Akt, viel zu wenig plastisch für die Oper; einige weitere energische Kürzungen würden da sehr guttun. Aber nichtsdestoweniger muß das Urteil bestehen bleiben, daß diese Musik von einem sehr begabten Musiker geschrieben ist. Die Chor-, die Massenszenen beweisen das unwiderleglich, auch sonst ein paar schöne und warm empfundene Stellen; der feurige und kraftvolle Zug der Karnevalslust, der durch das Ganze geht, nimmt für den Autor und seine Schöpfung ein; was fürs Theater zu lernen ist, wird er wohl sich aneignen können; man darf demnach Braunfels

als eine der Hoffnungen der deutschen Opernbühne wohl ansehen. Die Aufführung unter Felix Mottls bis ins kleinste vollendeter Leitung muß, vor allem in Anbetracht der außerordentlichen szenischen und musikalischen Schwierigkeiten, als ganz hervorragend bezeichnet werden; besonderes Lob verdienen Bender als Fürst Bastaniello, Boltenhagen als Claudio, Frl. Ulbrig als reizende Giazinta und Brodersen als Pantalone. Prof. Buschbeck hatte famose Kostüme erdacht, und auch die Regie, vor allem der Massenszenen, durch Oberregisseur Fuchs war durchaus anerkennenswert.

Dr. Eduard Wahl

NEW YORK: Wagner 34, Puccini 26, Verdi 24 — diese Zahlen der im Metropolitan gegebenen Vorstellungen zeigen, daß Wagner wieder obenan steht, trotz Caruso, der allerdings in den letzten vier Wochen der Saison nur zweimal gesungen hat. Im ganzen wurden 143 Vorstellungen gegeben; davon entfielen auf italienische Komponisten 73, auf deutsche 45, auf französische 19. Nach Caruso hat Geraldine Farrar die vollsten Häuser gemacht, besonders mit „Madame Butterfly", „Faust" und „Bohême". Emmy Destinn, mit ihrer prachtvollen Stimme, hat hier weniger Eindruck gemacht als in London. Sie trat in acht Opern auf: „Aïda", „Tiefland", „Madame Butterfly", „Cavalleria Rusticana", „La Wally", „Falstaff", „Verkaufte Braut". In der letztgenannten Oper hat Albert Reiß die Rolle des stotternden dummen Vašek so komisch gestaltet, daß ihm ein Operettenmanager 1000 Dollar per Woche bot, wenn er die große Oper verlassen und in „Musical comedies" auftreten würde. Es wäre das ein großer Verlust für die Oper; als Mime ist Reiß unvergleichlich; er war mit Goritz als Alberich der eigentliche „Stern" in der „Rheingold"-Aufführung. — Gustav Mahler hat diesmal nur den „Tristan" dirigiert; er hat keine besondere Lust, an der Oper zu bleiben, weil die ohnehin schon kurze Zeit für die Proben in der nächsten Saison noch mehr verkürzt werden wird durch die von der Metropolitan Opera Company in Baltimore und Washington zu gebenden Vorstellungen. — Im Manhattan Opera House wird wahrscheinlich Messager an Campanini's Stelle als Dirigent treten. In diesem Hause steht jetzt die französische Oper obenan. Luisa Tetrazzini zieht nur in drei oder vier Opern, während die Pariser Opern, besonders diejenigen, in denen Renaud auftritt („Thais", „Jongleur de Notre Dame", „Hoffmanns Erzählungen"), fortwährend gut besucht werden.

Henry T. Finck

PARIS: Théâtre Lyrique Municipal de la Gaîté. Zum ersten Male: „Maguelone", Musikdrama in einem Akt von Edmond Missa. Der Komponist hat in diesem Werk jetzt sein Bestes geboten. Es wäre dem Textdichter Michel Carré und dem Komponisten ein leichtes gewesen, ihre provenzalische Fischergeschichte, in der ein Schmuggler aus Eifersucht einen Zollwächter tötet, den seine Geliebte nur darum durch Koketterie bei sich zurückgehalten hat, damit er den Schmuggler nicht ertappe, auf drei Akte auszudehnen. Aber ihre weise Enthaltsamkeit hat sich belohnt. Missa ist ein gelehriger Schüler Massenets, der hier durch die glückliche Verwendung provenzalischer Volkslieder die Originalität ersetzt hat, die ihm abgeht, und für eine dramatische Sängerin und einen Bariton sehr dankbare Partieen geschaffen hat. Den Tenor freilich hat der Komponist geopfert, indem er ihn dem ungeliebten Vertreter der staatlichen Ordnung zugewiesen hat. Die Titelpartie sang Frau Lafargue, die vor Zeiten der Großen Oper angehörte; sie mußte zwei Stücke wiederholen. Mit der „Maguelone" verband die Gaîté eine Aufführung der „Vivandière" von Godard, bei der nicht alles klappte. Von den vier Hauptrollen war nur eine anständig besetzt, und die Chöre sangen aufs Geratewohl, das meist ein Grateschlecht wurde. — Ein neues Opernunternehmen hat auch vierzehn Tage lang in den zum erstenmal zu dieser Ehre gelangten Folies Dramatiques Fuß gefaßt. Es ist eine italienische Stagione nach ältestem und ziemlich veraltetem Brauche. Auf Bellini's „Somnambula" folgten dessen „Norma" und „Puritani", Rossini's „Barbiere", Verdi's „Trovatore" und Donizetti's „Don Pasquale", und in diesem Stile wäre es weiter gegangen, wenn das Publikum nicht ausgeblieben wäre. Eine bemerkenswerte Neuerung war es immerhin, daß die Italiener, die der Impresario Gastellano nach Paris gebracht, diesmal nicht auf das vornehme Publikum rechneten. Die bescheidenen Possen- und Operettenpreise der Folies Dramatiques waren für die italienische Oper beibehalten worden, damit weder das Quartierpublikum, noch die breiteren Schichten der italienischen Kolonie in Paris abgeschreckt würden. Die Rechnung hat freilich nicht gestimmt, obschon die Koloratursängerin Galvani und der Heldentenor Zerola dem kunstverständigen Publikum einige Achtung eingeflößt haben.

Felix Vogt

PRAG: Adam's „Wenn ich König wär" hat im Neuen Deutschen Theater sehr gut gefallen. Die reizende, melodiöse Musik, halb Oper, halb Operette, hatte einen Erfolg, dessen sich die Neueinstudierungen der letzten Zeit nicht rühmen können. Die Aufführung unter Paul Ottenheimer war ausgezeichnet, insbesondere ragten Waschmann als Fischer und Pokorny als König hervor. — Erwähnt sei noch das Gastspiel Gertrud Förstels aus Wien, die als ehemaliger Liebling des Prager Publikums eine enthusiastische Aufnahme fand, und ein Engagement-Gastspiel des Braunschweigers Abel als Tannhäuser, das unglücklich ausfiel. Als der Debütant zu singen begann, wußte man: Es war einmal.

Dr. Ernst Rychnovsky

ROSTOCK: „Die Verheißung" (Text von J. Löwenstein, Musik von Camillo Hildebrand) erlebte hier ihre Uraufführung. Die Handlung spielt am Rhein zur Zeit der Weinlese. Hans und Grete sind zu Herbstkönig und Herbstkönigin erwählt. Ein ernster Fremdling tritt aus einer Schlucht hervor und ruft Grete ins Reich des Todes. Hildebrands Musik trifft sowohl den volkstümlichen Ton wie das Mystische der Handlung. Der Fremdling ist durch Motive und Harmonie gut charakterisiert. Ein Orchesterzwischenspiel bei offner Szene verdient besondere Beachtung, ebenso das originelle Vaterunser am Schluß. Die Oper leidet am Textbuch, die Musik ist geschickt und talentvoll. Das Werk fand freundlichen

Beifall. Am selben Abend kamen noch zwei Einakter, Poldini's „Vagabund und Prinzessin“ und Blechs „Versiegelt“ zur Aufführung. Blechs Oper wurde vortrefflich gegeben und gefiel ungemein. Am Ende der Spielzeit erschien als Erstaufführung „Ingwelde“ von Schillings; die Aufführung des für die Kräfte und Mittel einer kleineren Bühne sehr schweren Werkes verdient alle Anerkennung. Frl. Wilschauer, die treffliche Wagnersängerin, zeichnete sich als Ingwelde aus. Von Wagner erschienen in gewohnter Weise, strichlos, aber nicht sorgfältig genug ausgearbeitet, „Walküre“ und „Siegfried“. Als Gäste hörten wir die Herren Geiße-Winkel (Wiesbaden) als Zar und Puttlitz (Dresden) als Falstaff. Mehrere Gastspiele auf Anstellung waren erfolglos. Da mit Ablauf der Winterspielzeit fast alle Opernkräfte und der bisherige überaus tüchtige erste Kapellmeister Gottfried Becker Rostock verlassen, liegt die künftige Entwickelung unserer Oper noch ganz im Ungewissen. Allgemeine Bewegung und Teilnahme weitester Kreise rief die Ermordung der beliebten jugendlich-dramatischen Sängerin Frieda Bartholdt hervor. Sie zählte zu den wenigen Mitgliedern, die im nächsten Jahr hier bleiben sollten; von ihrer Entwickelung versprach man sich viel. Prof. Dr. W. Golther

WIESBADEN: Puccini's „Tosca“, an anderen Bühnen schon seit Jahren bekannt, ist endlich auch hier — als einzige „Novität“ der ganzen Saison — in Szene gegangen. Die Oper (der Titel „Musikdrama“ erscheint doch recht anfechtbar) mit allen, den brutalen Eindruck des Textes noch steigernden musikalischen Knalleffekten, konnte keine tiefere Sympathie wecken; auch besitzt unsere Hauptdarstellerin Marta Leffler-Burckard nicht jene weiche jugendliche Schmiegsamkeit, die für die Partie der Tosca erwünscht ist. Große Sorgfalt wurde auf die szenische und musikalische Wiedergabe verwandt, an der es hier überhaupt nie fehlt. Für die Kaiser-Festspiele wurde natürlich diese Sorgfalt bis aufs äußerste getrieben. Aber was ist schließlich erreicht, wenn die „Königin von Saba“ mit allem erdenklichen orientalisch-jüdischen Luxus und der „Wildschütz“ in zierlichstem Rokokostil neu montiert werden? Besonders an der Goldmarkschen Oper sind die 35 Jahre seit dem Entstehen des Werkes nicht spurlos vorübergegangen. Der greisenhaft-lüsterne Text erschien langweilig, die musikalische Erfindung wenig ergiebig; imponierend wirkte noch immer der technische Aufbau der großen Ensembles und die Leuchtkraft des Goldmarkschen Orchesters. Frau Leffler-Burckard war eine glänzende Vertreterin der Saba-Königin, Kalisch ein leidenschaftsvoller Assad. Die szenische Aufmachung zeigte ebenso viel festlichen als poetischen Reiz und zeugte bis ins Detail von Geschmack, Reichtum und Kenntnis. Lortzings „Wildschütz“ erregte durch seine naive Frische und Lustigkeit bei lebhafter Darstellung viel heiteren Beifall. Als drittes Festspiel kamen Einzelszenen aus Mozarts „Don Juan“ zur Aufführung —: ein Kunst-Barbarismus, der nur durch höfische Rücksichten entschuldigt werden kann und durch die Meisterleistung d'Andrade's als Don Juan sogar ganz erträglich gemacht wurde. Prof. Otto Dorn

WÜRZBURG: Seit Bestehen des Würzburger Stadttheaters — und das ist doch nun schon über ein Jahrhundert — dürften Oper und Musikdrama nicht in solchem Maße die übrige Bühnenwirksamkeit überwogen haben, wie in letzter Saison. Rastlos bis zum Osterschluß wurde ein Werk nach dem andern herausgebracht, oft in einer Woche mehrere Neueinstudierungen. Daß die Qualität infolge dieser Hetzjagd der musikalischen Aufführungen nicht litt, ist dem Dirigenten Schink und dem Regisseur Mirtsch zu danken, die tatsächlich große Arbeit leisteten. Höhepunkte waren: „Meistersinger“, die „Ring“-Dramen, „Salome“, „Tiefland“. Von den Solisten trat das Ehepaar Stampa-Dorsay, das den Übergang von der Operette zum heroischen Fach gut vollzog, hervor. Dr. Kittel

ZÜRICH: Wenn ich diese Zeilen schreibe, so stehe ich unter dem Eindruck einer künstlerischen Tat, die für unsere Stadt theatergeschichtliche Bedeutung hat. Wir haben eine Festaufführung des Wagnerschen „Nibelungenrings“ hinter uns, die sich allen entsprechenden Unternehmungen von Rang und Klang an die Seite stellen kann. Um einen kleinen Begriff von dem Aufwand an namhaften Künstlern zu geben, berichte ich, daß van Rooy den Wotan, Soomer den Wanderer, Briesemeister den Loge, Forchhammer den Siegmund, Breuer den Mime, Burrian den Siegfried, Zador den Alberich, Bender den Fafner, Hunding und Hagen, Maud Fay (München) die Sieglinde und Lucie Weidt (Wien) die drei Brünnhilden sang. Die Mehrzahl dieser Künstler ist längst gewertet. Wesentlich scheint mir, daß es der fortschrittlichen Leitung des Zürcher Stadttheaters unter Direktor Alfred Reucker, der Regie (Hans Rogorsch) und der musikalischen Führung (Kapellmeister Lothar Kempter) gelungen ist, eine wirklich einheitliche, künstlerisch in sich geschlossene Darstellung zu erreichen, der weder eine ernstliche musikalische noch szenische Unzulänglichkeit anhaftete. Die szenische Ausgestaltung bedeutete die Summe alles dessen, was bisher von glücklichen bühnentechnischen Lösungen bekannt und angewandt worden ist. In der Anordnung einzelner Bilder, wie des flüssigen Rheingrundes, des brennenden Walkürenfelsens und des Schlußbildes der „Götterdämmerung“ erwiesen sich Direktion und Regie sogar als selbständige und glückliche Pfadfinder. Das heimische Personal hat zu dem jubelnd begrüßten Erfolg, den das Stadttheater in diesen schönen Maitagen zu verzeichnen hatte, nicht wenig beigetragen. — Hinter diesen denkwürdigen Aufführungen tritt zwar alles Vorangehende an Bedeutung zurück, doch möchte ich immerhin noch einiger Vorstellungen im März und April gedenken. Dem stimmbegabten Bariton Erich Klinghammer, der in der Titelrolle in Spiel und Sang vornehme darstellerische Art erwies, waren vor allem verschiedene gute Aufführungen von Tschaikowsky's „Eugen Onégin“ zu verdanken. Zum Besten des Chorsängerverbandes versuchte es unsere Opernbühne am 1. April mit dem Straußschen „Zigeunerbaron“. Anläßlich einer Wiederholung des Werkes hatte man Gelegenheit, einen jungen Kapellmeister unserer Bühne, den talentvollen Géza Feszler,

kennen zu lernen. Eine recht schöne szenische Aufführung von Glucks „Iphigenie auf Tauris" und Gastspiele von Margarete Sylva als Carmen und Gretchen sollen als bemerkenswertere Ereignisse abschließend verzeichnet sein. Nach wie vor scheinen mir aus dem Bestand der neueren Kräfte vor allem die Vertreterin des hochdramatischen Faches Emmy Schwabe und der junge lyrische Tenor Seidler die meiste Hoffnung auf eine reiche Zukunft zu verbürgen.

Dr. Hermann Kesser

KONZERT

AACHEN: 85. Niederrheinisches Musikfest (30., 31. Mai und 1. Juni 1909). — Wie billig und recht war der erste Tag Haydn gewidmet, dem von jeher auf den Niederrheinischen Musikfesten Hausrecht eingeräumt ist. Gleich das erste Fest zu Elberfeld im Jahre 1818 brachte „Schöpfung" und „Jahreszeiten" an zwei auf einander folgenden Tagen. In Haydns Oratorien errang Jenny Lind hier ihre Triumphe. Und beinahe wäre es dem Komitee in diesem Jahre gelungen, eine zweite Lind zu verpflichten in der Wiesbadener Hofopernsängerin Birgit Engell. Großer Stimmumfang, mühelose Höhe, ausgeglichene Register sind bei der jungen Sängerin schon jetzt vorhanden. Die virtuos gesungene Arie der Susanne aus Figaros Hochzeit (am dritten Tage) enthusiasmierte die Aachener vollends. Gute Tage hatte auch Ludwig Heß als Lukas, der recht ruhig und vornehm sang, sowie Heinemann als Simon. Im Terzett klangen die drei Stimmen, die von Natur nicht recht zu einander passen, gut zusammen. Prof. Schwickerath erntete für die prächtigen Chorleistungen großen Beifall, insbesondere gefiel der Weinchor durch rhythmische Straffheit und scharfe Charakteristik: das war ganz Crescenz Schwickerath. Dem Publikum sagte auch die Liebesszene zwischen Hanne und Lukas zu. Woher der Papa Haydn, der seine Gattin Annunciata einmal eine bestia infernale nennt, derartige Empfindungen hat, ist unbegreiflich. Den zweiten Tag leitete Bachs etwas monotone, dazu sehr komplizierte Motette a cappella „Fürchte dich nicht" ein. Schwickerath leitete sie mit Umsicht und gutem Gelingen. Im Mittelpunkte stand jedoch Richard Strauß, der zuerst Liszts „Tasso" sehr fein, mit wirksamster Steigerung im Trionfo herausbrachte. Allerdings nahm er das Tempo im zweiten Teile zu hastig. Der Tanz der Salome in seiner orientalischen Glut bleibt im Konzertsaal Torso; auch zu den zwei Gesängen für Bariton mit Orchester, „Hymnus" und „Pilgers Morgenlied", die Hermann Weil aus Stuttgart sehr volltönend sang, findet man schwer die rechte Stellung. Sie klingen in ihrer modernen Aufmachung nicht übel, aber ohne Interesse hört das Ohr an ihnen vorbei. Ganz groß war Strauß in der Darbietung seiner „Domestica", die einem nach öfterem Hören vertraut wird wie eine symphonische Dichtung von Liszt. Dann klingt manches doch viel melodiöser, anderes nicht mehr so scharf. Man sieht, wie ein Dichter am Werke ist, der aus Selbsterlebtem Konfessionen macht. Zu der Schar der Solisten ist noch Franz von Vecsey zu rechnen, der Beethovens Violinkonzert, dann am dritten Tage desselben Meisters Romanze in F-dur und Bachs Präludium in E-dur mit ganz eminenter Technik und klarer Phrasierung bot. Vorläufig liegt ihm die äußere Form noch näher als der innere Gehalt. Das liegt an der Schule. Und eine Persönlichkeit kann man in jungen Jahren noch nicht sein, auch wenn man Wunderkind gewesen. Der dritte Tag brachte nicht wie sonst üblich eine Zusammenstellung von Virtuosenstückchen, sondern gab zuerst unserm engeren Landsmann Max Schillings (aus Düren) Gelegenheit, den ersten Aufzug und das „Erntefest" aus seinem „Moloch" dem Publikum vorzuführen. Ob die Wahl des Hebbelfragmentes besonders glücklich war, darf füglich bezweifelt werden. Der verkrachte Götze Moloch aus Karthago mit dem revanchelüsternen Priester Hieram in Thule-Germanien ist doch schwer denkbar. Glücklicherweise steht der Königssohn Teut im Vordergrunde; an seiner geistigen Entwicklung könnte man seine Freude haben, wenn in einer Operndichtung sich alles so machen ließe. Schillings arbeitet auch zu viel mit Motiven. Eine solche Musterkarte für konkrete und abstrakte Begriffe wird keiner fassen, zumal da dem Komponisten nicht die Gabe verliehen ist, in kurzen Strichen so ein Motiv monumental aufzurichten wie Wagner. Dafür orchestriert er zu laut. Chor und Orchester waren den schweren Aufgaben, die Schillings von ihnen fordert, gewachsen. Celesta und Heckelphon erregten das nötige Aufsehen. Der „Moloch" kann mit der Aufnahme seitens des Publikums zufrieden sein. Wunderbar war das große Duett zwischen Teut (Heß, den Schillings besonders gewünscht hatte) und Theoda. Frl. Engell sang entzückend. Auch Weil als Hieram war großzügig. Recht an ihrem Platze war Frau Hövelmann als Velleda. Der Schluß des 1. Aktes wirkte mächtig, das „Erntefest" wurde mit Begeisterung gesungen und gefiel dem Publikum, das in der großen Hitze treu ushielt, ausnehmend. Der zweite Teil des Programms brachte eine Anzahl herrlicher a cappella-Chöre unter Schwickeraths anfeuernder Leitung. Zuerst von Cornelius: „Jugend" „Rausch und Liebe" und „An den Sturmwind", feine polyphone Sachen, die nicht so rasch bestechen wie Brahms' Lieder, von denen drei Chöre aus Werk 93a (O süßer Mai, Der Falke, Beherzigung) mit frischem Zug und klarer Phrasierung gesungen wurden. Ein würdiger Beschluß des Festes wurde durch die Aufführung der Festwiese aus den „Meistersingern" erzielt, die Schwickerath ausgezeichnet leitete. Die Solisten wetteiferten mit dem Chor um die Ehre des Erfolges. Heß als Walter war glänzend bei Stimme, Weil als Sachs recht gut, da sein wohlklingender Bariton mit der nötigen Kraft sich durchsetzt, Frl. Engell wie immer reizend.

Joseph Liese

AGRAM: Der Schluß der heurigen Konzertsaison bot qualitativ viel Schönes. Das Triester Quartett verband sich mit dem Triester Pianisten Russi zur Wiedergabe von Brahms' Quintett op. 34 und Dvořáks Quintett op. 81, während das Quartett eine erfreuliche Wiedergabe des unerfreulichen Quartetts op. 10 von Debussy bot. Valborg Svärdström hatte in einem Liederabend so gefallen, daß sie zu einem zweiten Konzert mit ihren drei Schwestern wiederkommen konnte und da

speziell in drei geistlichen Gesängen ernsteres Interesse erregte. In einem Konzert der Brüsseler hörte man als Einleitung zu dem Sonatenabend Marteau-Dohnanyi das Quartett op. 15 Des-dur Dohnanyi's. Das Werk erweckte einen stürmischen Erfolg. Der Sonatenabend der beiden oben genannten Künstler bildete in künstlerischer Hinsicht wohl den Höhepunkt der heurigen Veranstaltungen. Brahms' d-moll Sonate op. 108, Schuberts Phantasie op. 159, Beethovens Klaviersonate op. 111 und Bachs Partita e Chaconne waren das Programm der beiden Künstler. Als außerordentlichen Abend veranstaltete das Komitee zur Pflege der Kammermusik außer den in obigem Berichte angeführten Soireen ein Orchesterkonzert des Wiener Tonkünstlerorchesters unter der feurig genialen Leitung Oscar Nedbals, der insbesondere in Tschaikowsky's Symphonie pathétique durch die hinreißende Art seines Vortrages Aufsehen erregte. Das zu starke Hervortreten der Blechbläsergruppe wollen wir gerne der Unvertrautheit mit den akustischen Verhältnissen zuschreiben. Unter den sonstigen Veranstaltungen sind die Solistenabende Manéns und Hubermans rühmend hervorzuheben.

Ernst Schulz

AMSTERDAM: Die zu Ende gehende Saison stand im Zeichen großer Sängerinnen. Aufsehen erregte das Erscheinen der Amerikanerin Suzan Metcalf, einer ganz außergewöhnlich interessanten Künstlerin, begabt mit schöner Stimme und feingeschliffener, eigenartiger Vortragskunst. Tilly Koenen überraschte diesmal durch ihr früher fremde Gefühlswärme, wodurch sie im Verein mit ihrer pastosen Stimme große Wirkungen erzielte. Die Palme gebührt jedoch Julia Culp, deren Ruhm auch im Vaterlande stets heller erglänzt. In ihrer Schwester, Frau Dr. Rykens-Culp, hatte sie eine feinfühlige Begleiterin. — Das Concertgebouw brachte, wie alljährlich, Bachs „Matthäuspassion", die sich unter Willem Mengelbergs Leitung mit den ausgezeichneten Solisten (A. Noordewier-Reddingius, Pauline de Haan-Manifarges, Jacques Urlus und Johannes Messchaert) zu einer tief ergreifenden Feier gestaltete. — Das große Ereignis des Erscheinens eines so lange erwarteten Thronerben wird vom ganzen Lande in enthusiastischer Weise gefeiert, wobei natürlich die Musik eine große Rolle spielt. Selbst die kleinste Stadt hat ihre Festkonzerte (voran ging Averkamps a cappella Chor in Amsterdam), und eine ganze Literatur von Liedern, Kantaten, Festmärschen usw. ist zu Ehren der kleinen Stammhalterin des Hauses Oranien erschienen.

Hans Augustin

ANTWERPEN: Der im Konzertleben sonst ruhige Monat April bescherte uns die besten Gaben des Winters. Nicht weniger als drei deutsche Oratorien wurden uns in zum Teil hervorragender Weise vermittelt. „Judas Maccabäus" gelangte mit fein disziplinierten Chören unter Leitung Ontrops durch die „Gesellschaft für geistliche Musik", „Paradies und Peri" durch den Lehrerverein „Diesterweg" unter Direktion von De Bom zur Aufführung. Die Deutsche Liedertafel erfreute unter Leitung Welckers durch eine glänzende Wiedergabe des „Elias", um die sich als Solisten Frau Crommelin (Brüssel), Fräulein Dervillers (Bremen) und besonders Franz Steiner (Wien) verdient machten. — Die Gesellschaft „Nouveaux concerts" beschloß ihre künstlerisch bedeutenden Veranstaltungen mit einem Liederabend der ausgezeichneten Julia Merten-Culp und einem Konzert des Pariser Konservatoriumsorchesters unter Leitung Messagers, der Beethoven und Wagner ein gleiches Verständnis entgegenbringt wie der Musik seiner Landsleute.

A. Honigsheim

BERLIN: An der Spitze der Philharmoniker dirigierte Felix Mottl noch als ein etwas verspätetes Konzert einen Beethoven-Abend in der Philharmonie. Eingeleitet wurde das Programm mit der Ouvertüre zu dem Ballet „Die Geschöpfe des Prometheus" und einer Reihe einzelner Musiknummern aus diesem Werke, die in ihrer durchsichtigen zarten Instrumentation interessant zu hören waren; es sind ja wahre Kabinettstückchen aus der Zeit des früheren Beethoven. Dann spielte Frederic Lamond das G-dur Konzert etwas trocken im Ausdruck, auch rhythmisch nicht durchaus klar in der Gliederung der Passagen, die dem Orchester oft vorausliefen. Das Hauptwerk des Abends bestand in der A-dur Symphonie. Mottl bewährte sich als Meister des Taktstockes, als souveräner Beherrscher des Orchesters. Er faßte die Beethovensche Musik überall im Rhythmus fest an, es klang alles kerngesund, das Finale fast etwas zu derb; besonders schön in der Färbung, in der dynamischen Schattierung geriet der Seitensatz des Scherzo. — Die Singakademie unter Leitung von Georg Schumann hat zur Erinnerung an Haydns Todestag die „Jahreszeiten" aufgeführt, das letzte größere Werk, das der fast 70jährige Meister mit Aufbietung aller seiner Kräfte geschaffen hat. Sie und die „Schöpfung" erwecken ja noch überall, wo sie aufgeführt werden, bei den Hörern wie bei den Aufführenden gleiche Herzensfreude. Beiden Partituren ist übrigens das nämliche Schicksal widerfahren: die Original-Handschriften sind verloren gegangen und trotz des eifrigsten Nachforschens bisher noch nicht aufzufinden gewesen. Die Musik Haydns ist unsrer Singakademie längst durch zahlreiche Aufführungen in Fleisch und Blut übergegangen, der Chor sang, namentlich in den breiteren, ruhigeren Sätzen, wunderbar klangschön und ausdrucksvoll. Auch die drei wichtigen Solopartieen waren mit ausgezeichneten Künstlern besetzt: Felix Senius (Lukas) und Klara Senius-Erler (Hannchen). Der Tenor stellte mit der schwülen Sommerszene ein Meisterstück charakteristischer Stimmungsmalerei hin, dem Sopran liegt die ganze Partie wie auf den Leib zugeschnitten. Gerard Zalsman (Simon) fehlte es an dem erwünschten Humor in der Arie des Sämanns; sonst aber spricht sein ausgiebiges, volltönendes Organ sympathisch an. Das Philharmonische Orchester begleitete vorzüglich, man hörte den Instrumentalisten nicht an, welche ermüdende Strapazen des vergangenen Winters hinter ihnen lagen.

E. E. Taubert

Es hat etwas ungemein Bestechendes, wenn man die Behauptung hört, daß analog dem Quartett der menschlichen Stimmen (Sopran,

Alt, Tenor und Baß) auch unser Streichquartett seinem Klangcharakter nach zusammengesetzt sein müßte. Zu Beginn des Jahres 1905 versuchte der damals in Bielefeld wirkende jetzige Sondershausener Hofkapellmeister Traugott Ochs diese Idee in die Praxis umzusetzen, indem er das „Neue deutsche Streichquartett" gründete; während die beiden Außenstimmen, die erste Violine und das Violoncell, unverändert blieben, nahm er an Stelle der zweiten Geige die 1874 von Hermann Ritter erfundene Viola alta, der er als fünfte Saite das Violin-E hinzufügte, und an Stelle der Viola die gleichfalls von Ritter, aber weit später als die Viola alta erfundene Tenorgeige, die eine Oktave tiefer als die Violine steht. Ochs berührte sich also ziemlich mit Ritters Ideen, der freilich an Stelle des Violoncells am liebsten eine eine Oktave tiefer als die Viola alta klingende Baßgeige gesetzt hätte. Die bisherige Literatur ließ sich ohne weiteres auf den neuen Instrumenten spielen, nur war die C-Saite der Viola alta eigentlich überflüssig, ebenso die vier tiefsten Töne der Tenorgeige, doch hätte man bei Neukompositionen natürlich den Umfang der Viola alta und der Tenorgeige voll ausnutzen können. Obwohl das Ochssche „Neue deutsche Streichquartett", das an Stelle dieses Namens bald die Bezeichnung „Ritter-Quartett" annahm, sich manchen Freund erwarb (vgl. z. B. Felix Weingartners Aufsatz in „Die Musik", Bd 14, S. 169ff.), so setzte es sich doch nicht durch. Neuerdings hat nun Traugott Ochs seine Propaganda wieder aufgenommen und sich mit Hermann Ritter vereinigt, nachdem in dem bekannten Geigenbauer Robert Beyer in Berlin eine Kraft gewonnen worden war, die fünfsaitige Altgeigen und auch Tenorgeigen in trefflicher Ausführung liefert. Das neue Ritter-Quartett, das sich am 2. Mai erstmalig in Berlin hören ließ und dabei auch ein extra dafür komponiertes Werk von Hermann Ritter spielte, setzt sich jetzt zusammen aus dem Konzertmeister der Berliner Hofoper Robert Zeiler (Violine), Professor Hermann Ritter (fünfsaitige Viola alta), Erich Ochs (Tenorgeige) und Ludwig Herckenrath (Violoncell). So vortrefflich auch die vier Herren (u. a. das Andante aus Tschaikowskys op. 11, das A-dur Quartett von Beethoven und im Verein mit Frederic Lamond das Schumannsche Klavierquintett) spielten, so habe ich auch jetzt doch wieder den Eindruck gehabt, daß die Reformierung unserer altbewährten Streichquartettzusammensetzung wenigstens für die Kammermusik nicht notwendig ist. Die eine Violine hat jetzt gegen drei dunkler klingende und tiefere Instrumente anzukämpfen; die Viola alta, über deren Unhandlichkeit und verhältnismäßig dünnen Ton übrigens kaum Zweifel walten können, klingt als zweite Geige doch zu stark und hat auf der hinzugefügten E-Saite einen zu gläsernen Ton erhalten; die Tenorgeige hat besonders in den tiefen Saiten zu sehr Violoncellklang. Weit mehr Aussicht scheint mir die Idee Dr. Großmanns zu haben, als zweite Violine ein etwas dunkler gefärbtes Instrument und für die erste immer ein recht helles zu nehmen. Wenn uns die Bratsche im Quartett oft als ungenügend in der Tonstärke erscheint, so liegt dies daran, daß die Bratschen fast ausschließlich zu schwach gebaut und fast immer minderwertige Instrumente sind. Selbst Künstler, die für eine Bratsche viel Geld ausgeben wollen, sind äußerst selten; der Dilettant vollends spielt nur billige Violen. Mir erscheint jetzt die Bratschenfrage durch Dr. Großmann vollständig gelöst zu sein; er läßt durch die „Neu Cremona-Gesellschaft" ein Instrument bauen, das vollkommen die Mensur und den Klangcharakter der Bratsche, aber einen größeren Körper und weit höhere Zargen hat, wodurch ein ungemein voller und doch sehr edler Ton erzielt wird. Diese Großmannsche Bratsche spielt sich keineswegs so unbequem wie die Rittersche und wiegt sie an Tonfülle bei weitem auf. Für möglich halte ich es dagegen, daß die fünfsaitige Altgeige und auch die Tenorgeige zur Verstärkung des Streichkörpers im modernen Orchester gegen das Übergewicht der Bläser wirkungsvoll angewandt werden können, vorausgesetzt, daß sich Spieler für die Tenorgeige finden. Erinnert sei übrigens daran, daß auch der Versuch des Dr. Alfred Stelzner, seine Violotta und sein Cellone einzuführen, gescheitert ist, obwohl Max Schillings in seinem „Pfeifertag" eine Violotta-Partie geschrieben hat.

Wilh. Altmann

Die dänische Sängerin Ellen Beck liefert den Beweis, daß Vortrags- und Singekunst sich sehr wohl vereinigen lassen, vorausgesetzt, daß Beanlagung und Studium sich die Wage halten. Als Gesangskünstlerin steht Ellen Beck obenan, die Behandlung des Tones bezüglich der Tragkraft und das Legato sind einfach musterhaft. Der Hauptvorzug besteht aber darin, daß nie die Absicht erkennbar wird, mit solchen zweckdienlichen Kunstfertigkeiten hervorzutreten, sondern diese ganz hinter einer genialen Interpretation verschwinden, die zwar nicht frei von theatralischen Effekten, aber dafür desto eindringlicher ist. — Der Bassist D. S. Davis scheint schlecht beraten zu sein. Sein allerdings mächtiges, aber schon bei mittelmäßiger Höhe sehr an Klang verlierendes Organ berechtigt ihn nicht, öffentlich aufzutreten. Ein ganz klein wenig musikalischen Talentes ist doch auch notwendig. Unreinsingen und absolut falsche Aussprache des Deutschen verstärken noch den ungünstigen Eindruck seiner Leistungen. — Käme es bei Pianisten nur auf das Klavierspielen an, dann müßte man Maria Carreras ein vorzügliches Zeugnis ausstellen. Flüssige Technik, voller, runder Ton, sympathische, graziöse Bewegungen können ihr nachgerühmt werden. In der Auffassung kann ich ihr aber unmöglich beistimmen. Die echt deutsche, rhythmisch festgefügte Kunst Schuberts liegt ihr nicht, auch in den Tempi war die Wanderer-Phantasie durchaus vergriffen, obgleich einzelne Episoden überraschend gut gelangen. Besser stand es um Chopin, aber auch bei ihm blieb kein Takt, keine Phrase von rubato verschont.

Arthur Laser

BONN: Das neunte Kammermusikfest (16.—20. Mai 1909). Zum ersten Male seit dem Tode seines Mitbegründers und unermüdlich tätigen, nicht nur Ehren-Vorsitzenden Joseph Joachim, dessen Geist bisher die Veranstaltungen zu nachhaltig beherrschte, als daß man heute schon beurteilen könnte, wie sich sein

Werk in Zukunft ohne ihn gestalten wird, trat der Verein Beethovenhaus zu Bonn heuer wieder mit einem Kammermusikfeste vor die Öffentlichkeit. Joachims strenghistorische Wiedergabe der (letzten) Beethovenquartette ist mit ihm auf immer verloren gegangen. Es gilt einen Ersatz dafür zu schaffen, der den schönen Festen auch ferner ihre innere Berechtigung gewährleistet. Man sollte an ihnen den unter uns lebenden Tondichtern das Wort gönnen; das widerspräche weder der Pietät gegen Beethoven, der selbst ein „Neuerer" war, noch dem Geiste seines treuesten Priesters, Joachim. Das diesjährige Fest bescherte bei aller Mannigfaltigkeit einige bedeutsame Ruhe- und Glanzpunkte: als Brahms-Ausdeuter feierte das Berliner Klingler-Quartett einen außerordentlichen Triumph. Die jungen Künstler spielten das a-moll Quartett und mit Fr. Rückward (Viola) und Julius Klengel (Cello) das Sextett in B-dur so durchgeistigt, klar gegliedert und plastisch, mit so viel Intensität und Schönheit des Tones, daß sie die verwöhnte Festgemeinde zu endloser Begeisterung hinrissen. Besonderen Genuß bereitete auch der Beethovenabend des Rosé-Quartetts. Seine Darbietungen gipfelten in der vollendet schönen Wiedergabe des a-moll Quartetts op. 132. Zu der Morgenaufführung des fünften Tages hatte Dr. Erich Prieger (Bonn) einen neuen Beethoven, das ungedruckte, in zwei Sätzen (Allegro moderato und Adagio mesto) erhalten gebliebene Quintett für Oboe, drei Hörner und Fagott (aus den Jahren 1798—1802 stammend), zur Verfügung gestellt; ein wertvolles, von Beethovens Geist durchdrungenes schwieriges Stück, dem die Kölner Bläservereinigung zu einer würdigen Aufnahme verhalf. Den Schubertabend hatte das Petri-Quartett aus Dresden übernommen; dabei kam das d-moll Quartett besonders fein nuanciert, das C-dur Quintett (mit Klengel am 2. Cello) sehr anmutig zu Gehör. Das Halir-Quartett bot neben dem Harfenquartett das reizende Quintett in C (unter Mitwirkung von F. Rückward [Viola]) von Beethoven. Ferner vereinigten sich Edouard Risler und Julius Klengel zur Wiedergabe der Brahmsschen Klavier-Violoncellosonate in F, die dieser ebenso poesie- und klangschön spielte, wie jener trocken und robust. Auch die Beethovensche B-dur Sonate op. 106 trug Ed. Risler mehr geistvoll und technisch glänzend wie tonschön und verinnerlicht vor. Noch zu erwähnen bleiben die Wiedergabe des Schumannschen A-dur Quartetts durch Rosé, des Oktettes von Mendelssohn, vom Rosé- und Petri-Quartette hinreißend gespielt. Ludwig Heß ermüdete durch den Vortrag sämtlicher Müllerlieder von Schubert; Frau Noordewier-Reddingius sang Schumann und Mendelssohn. Das Fest erfreute sich eines zahlreichen Besuches.

A. Eccarius-Sieber

BOSTON: Seit meinem letzten Bericht sind hier zwei neue Symphonieen aufgeführt worden. Ignaz Paderewski's Symphonie in b-moll wurde von unserem Symphonieorchester zum ersten Male gespielt. Es ist ein sehr langes Werk; obgleich die Symphonie nur aus drei Sätzen besteht — das Scherzo fehlt —, dauert die Aufführung 70 Minuten. Eine der wichtigsten Regeln moderner Symphoniekomposition ist die Länge; danach kommt die Verzwicktheit der „Durchführung" und endlich ein ungeheures Orchester. Paderewski hat alle drei Regeln befolgt. Er hat Richard Strauß nachgeeifert im Suchen nach neuen Tonfarben und auch eine Art Sarussophon angewandt, sowie ein neues Instrument eigener Erfindung, das das Geräusch des Donners nachahmt, ähnlich wie wir es zuweilen in Theatern hören. Das Werk soll den Ruhm und das Unglück Polens darstellen. Sowohl der erste wie der langsame Satz ist voll Schwermut, so daß der Mangel an Gegensätzen zur Kritik herausfordert. Die Orchestration ist oft dick und schwülstig; aber man hat immer den Eindruck, daß alles von Paderewski furchtbar ernst gemeint ist. Das Werk will den Anschein der Größe erzeugen, ohne wirklich groß zu sein. Ich empfing den besten Eindruck von dem Schlußsatz, der einige wirkungsvolle kriegerische Klänge enthält. Die Anwendung eines polnischen Themas von energischem Marschrhythmus und die Trommel- und Trompetenklänge geben dem Ende des Stückes einen triumphierenden Charakter, der erkennen läßt, daß der polnische Komponist an der Hoffnung festhält: „Noch ist Polen nicht verloren". — Das andere neue Werk war Edward Elgar's As-dur Symphonie. Auch in diesem Werk fanden wir alle modernen Prunkmittel und den Mangel an Zusammenhang. Elgar ist vom Dämon der Durchführung besessen. Er beginnt mit einem langsamen Thema, das an den Anfang der C-dur Symphonie von Schumann erinnert. Alles übrige in der Symphonie ist mehr oder weniger von diesem Thema abgeleitet. Trotz des großen Orchesters ist der Orchesterklang oft rauh und roh, im Gegensatz zu der Grazie, die der Komponist in seinen „Enigma"-Variationen entfaltet. Der zweite und der dritte Satz sind mit einander verbunden; in beiden wird dasselbe Hauptmotiv verwendet. Diese Sätze scheinen mir der beste Teil des Werkes zu sein. Die Zuhörer spendeten den zwei Symphonieen höflichen Beifall, aber nicht mehr. — Das Adamowski-Trio hat einen Chopin-Abend zum Besten des Warschauer Denkmalfonds gegeben. Es spielte ausgezeichnet, obwohl Chopin in den vorgeführten Werken keine besondere Größe zeigt. Die patriotischen Polen erzielten einen Reingewinn von 200 Dollars, die nach Warschau gesandt wurden.

Louis C. Elson

BRESLAU: „Die Schöpfung" von Haydn hat wieder ihre alte Anziehungskraft bewährt. Generalprobe (am Charmittwoch) und Aufführung (am Gründonnerstag) waren ausverkauft, d. h. etwa 5000 Menschen haben sich das Werk wieder angehört. Dieser enorme Erfolg wird wohl der Singakademie Veranlassung werden, die „Schöpfung", die ad acta gelegt werden sollte, weiter auf dem „Spielplan" zu behalten und wie früher alljährlich am Gründonnerstage aufzuführen. Von den Solisten gefielen besonders Margarete Loewe als Eva und Paul Bender als Raphael. Die Aufführung unter Dr. Dohrn war im übrigen ohne Fehl. — Der hiesige Pianist Hugo Standke gab mit dem Geiger Otto Silhavy ein Konzert. Beide Künstler gefielen; namentlich interessierte Standke, der sich immer mehr zu einem Vollblutvirtuosen entwickelt, ohne den Künstler und Musiker in sich zu schädigen. — Der Monat Mai

bescherte uns noch ein Konzert Paul Plüddemanns, der mit seinem Gemischten und Frauen-Chor ein Brahmsprogramm erledigte, das mit dem feinsten künstlerischen Empfinden und intimsten Verständnis für chorische Kleinkunst durchgearbeitet war. — Den Abschluß der Konzerte brachte Hans Schubert, der neue zweite Organist an der Bernhardinkirche, der u. a. eine Orgelsonate über den Namen Bach von Johannes Conze (aus dem Manuskript) mit brillanter Technik und in wirksamer Registrierung vortrug.

J. Schink

DESSAU: In der letzten Hälfte der dieswinterlichen Hofkapellkonzerte kamen unter Franz Mikoreys Leitung als Symphoniker neben Haydn, Mozart und Beethoven Otto Nicolai mit einer neu aufgefundenen, sehr interessanten Symphonie, dann weiter Berlioz, Liszt und Tschaikowsky zum Wort. Als Solisten traten auf: Georg Otto-Dessau (Violine), Georg Wille-Dresden (Cello), Minna Rode-Frankfurt (Violine), Alexander Heinemann-Berlin (Gesang), Bernhard Unkenstein-Leipzig (Bratsche) und Carola Lorey-Mikorey-Dessau (Klavier). — Die Kammermusikvereinigung bot Werke von Schumann, Mendelssohn, Borodin, Arensky, Haydn und Beethoven. — In eigenen Konzerten hörten wir am Klavier Raoul Koczalski, Greta Benser-Bruhn, Carola Lorey-Mikorey und in einem Balladenabend Alexander Heinemann mit Franz Mikorey am Flügel.

Ernst Hamann

DORTMUND: Neuntes Westfälisches Musikfest. Das am 23. und 24. Mai unter Janssen stattgehabte diesjährige Musikfest gestaltete sich zu einer Feier für Beethoven. Drei seiner bedeutendsten Werke, die „Eroica", die „Missa" und die „Neunte", bildeten die Hauptnummern des Programms und gelangten durch zirka 600 Mitwirkende zu erhebender Aufführung. In der Zusammensetzung der Chöre machte sich insofern ein Mangel geltend, als den zahlreichen Frauenstimmen gegenüber die Tenöre und Bässe etwas zu schwach erklangen; der Frankfurter Wettstreit, an dem zwei Dortmunder Männergesangvereine teilnahmen, trug daran die Schuld. Im ganzen aber war die Klangwirkung doch festlich und großartig, zuweilen, wie im Gloria, Credo und Benedictus, in dem Konzertmeister Schmidt-Reinecke mit edlem Tone das Violinsolo spielte, sowie im Finale der 9. Symphonie überwältigend. Ein vorzügliches Soloquartett: A. Noordewier-Reddingius, Pauline de Haan-Manifarges, Paul Schmedes und Johannes Messchaert erhöhte die Wirkung. Glanzvoll bewährte sich wiederum das durch auswärtige Künstler verstärkte Philharmonische Orchester Hüttners. Die Wiedergabe der „Eroica" war von großer Wirkung, und auch die gefürchtete Hörnerstelle gelang tadellos. — Der zweite Tag begann mit der Egmont-Ouvertüre, worauf Lamond mit künstlerischer Reife das anmutige G-dur Konzert spielte. Frau Noordewier wurde der Szene „Ah perfido" nach allen Seiten gerecht, noch tiefer in die Herzen sang sich Frau de Haan durch „An die Hoffnung", und Schmedes entschleierte den feinen Stimmungsgehalt der „Adelaide". Am vollendetsten aber war der Vortrag des Liederkreises „An die ferne Geliebte" durch Prof. Messchaert. Den Schluß des Festes bildete die wahrhaft großzügige Wiedergabe der Neunten Symphonie, die das für gewöhnlich recht zurückhaltende westfälische Publikum zu lebhafter Begeisterung hinriß. Rauschende Huldigungen wurden dem Festdirigenten, Prof. Janssen, und allen Mitwirkenden zuteil. — Es mag noch bemerkt werden, daß die Westfälischen Musikfeste um die Mitte des vorigen Jahrhunderts schon einige Vorläufer hatten. Das erste fand statt im Jahre 1852 in Hamm, das zweite und dritte 1854 und 1861 in Dortmund. Leiter war Musikdirektor Rudolf Breidenstein. Sie schlummerten dann bis zum Jahre 1890, wo sie Janssen zu neuem Leben erweckte.

Heinrich Bülle

DRESDEN: Das sechste Symphoniekonzert (Serie B) im Königlichen Opernhause brachte zum Gedächtnis Joseph Haydns dessen Symphonie G-dur (No. 13), deren wundervolles Largo bereits tiefen Eindruck erzielte. Dieser steigerte sich nach dem köstlichen Finale zu derartiger Begeisterung, daß der Satz (unter Schuchs Führung) wiederholt werden mußte. Solist war Jean Gérardy, der sich in der Zeit seit seinem letzten hiesigen Auftreten wenig entwickelt zu haben scheint. Er kam mit seiner Wiedergabe des Saint-Saëns'schen Cellokonzerts a-moll, dessen konventionelle Mache nach der lebensprühenden Haydn-Symphonie ganz besonders deutlich fühlbar wurde, über einen Durchschnittserfolg nicht viel hinaus. — Eine Haydn-Feier des Tonkünstlervereins, die nur Werke des Meisters brachte, und einige weitere Klavierabende des unermüdlichen Raoul v. Koczalski sowie eine Matinee in Roths Musiksalon, in der von den Damen Rebhun und Ottermann zahlreiche Lieder von Bertrand Roth mit starkem Erfolge gesungen wurden, seien als letzte Ausläufer der diesmal außergewöhnlich lebhaften, aber leider an großen Taten nicht reichen Musikmonate erwähnt.

F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Das achte Konzert des Musikvereins war der Wiedergabe der „Schöpfung" von Haydn gewidmet. Als Solisten bewährten sich Hedy Iracema-Brügelmann (Sopran), der Tenor Tiyssen und W. Fenten. Chor und Orchester wirkten unter Musikdirektor Georg Kramm mit viel Verständnis und Eifer. — Der Gesangverein brachte die neue kirchliche Tondichtung „Selig sind, die in dem Herrn sterben" von Albert Fuchs zur Wiedergabe. Das Werk verdient entschieden besondere Beachtung, da in ihm mit Erfolg versucht wird, den in engherzigem Formalismus erstarrten Oratorienstil neu zu beleben und dem zeitlichen Tonempfinden anzupassen. Fuchs verzichtet auf die Verwendung des Rezitatives, sowie der geschlossenen Kantaten- und Choralmelodie, macht dafür weisen Gebrauch von dem Leitmotiv und bedient sich bei der dramatischen Schilderung und in den lyrischen Ruhepunkten der Handlung einer modernen Ausdrucksweise und neuzeitlicher Klangmittel. Die Aufführung sicherte dem Werke einen vollen Erfolg. Von den Solisten taten sich hervor Elisabeth Boehm-van Endert, Herta Dehmlow, Paul Schmedes, Hermann Weil und W. Fenten. Leiter der Veranstaltung war Walter La Porte. — Im

Orgelkonzerte von F. C. Hempel zeigte sich der Violoncellvirtuose Fritz Gaillard aus Amsterdam bei der vortrefflichen Ausführung der Variations symphoniques von Boëllmann als hervorragender Meister seines Instrumentes. — Eine Mendelssohn-Feier großen Stiles gab der Mozartverein zu volkstümlichem Einheitspreis. Otto Reibold dirigierte die Melusinen-Ouvertüre und die a-moll Symphonie vortrefflich; Elvira Schmuckler (Violine) und Caroline Kaiser (Sopran) boten als Solisten Glänzendes. — Ferner traten mit eigenen Konzerten Prof. Andreas Moers mit Josef und Karl Klein hervor, Sofie Dahm, eine vielversprechende Pianistin mit der gefeierten Koloratursopranistin Angèle Vidron, sowie Peter Hansen, der mit seinen phänomenalen Darbietungen an einem dritten Klavierabend das Publikum drei Stunden lang zu fesseln und zu begeistern verstand und bald die Welt mit seinem Ruhme erfüllen dürften. Endlich fand in einem Symphoniekonzert von Otto Reibold die interessante, eine ungewöhnliche Begabung verratende symphonische Dichtung „Wenn es tagt" von Ad. P. Boehm viel Beifall. A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Einen erhabenen Schluß der Konzertsaison bildete die im sechsten Abonnementskonzert aufgeführte h-moll Messe von Bach. Die Ausführung des gewaltigen Werkes stand unter der Leitung von Dr. Hans Haym namentlich in der zweiten Hälfte, die sich durch Lebendigkeit und Plastik des Stimmungsgehalts auszeichnete, auf selten erreichter Höhe. Dies gilt sowohl vom Chor und Orchester, als auch von den Solopartieen, in denen neben der in letzter Stunde für Carola Hubert eingesprungenen Frau Launhard-Arnoldi (Sopran) namentlich Maria Philippi (Alt) sich wieder als berufene Bach-Interpretin erwies. Das Karfreitagsorgelkonzert war ein würdiger Nachklang dieser Aufführung. Wenn auch Anna Erler-Schnaudt mit ihren Liedervorträgen, ihrem männlichen Alt und der gutturalen, auch nicht immer reinen Tongebung wenig zu erwärmen vermochte, so waren doch Ewald Flockenhaus (Orgel), Julian Gumpert (Violine) und H. Katona (Harfe) rechte Karfreitagsstimmung zu schaffen bestrebt. Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M.: Ausnahmsweise gab es diesmal noch nach Ostern eine größere Konzertaufführung. Es war die der „Schöpfung" von Haydn durch den hiesigen Volkschor, der unter Prof. Fleischs sicherer Hand eine nicht nur vom Pietätsstandpunkte gutzuheißende, sondern auch künstlerisch ernst zu nehmende Wiedergabe des Werkes erzielte. Von den solistischen Leistungen war namentlich die von Johanna Dietz sehr einnehmend. Hans Pfeilschmidt

HAMBURG: Noch kurz vor Toresschluß der Saison, unmittelbar vor dem letzten Philharmonischen Konzert, gab es eine größere Überraschung: die Mitteilung, daß der für ein Jahr beurlaubt gewesene Kapellmeister Max Fiedler, der Leiter unserer Philharmonischen Konzerte, um ein weiteres Jahr für Boston beurlaubt sei und daß seine Vertretung für die nächste Saison Carl Panzner übertragen worden sei. Die Philharmonische Gesellschaft, die sich im letzten Winter mit Gastdirigenten beholfen hatte, ändert also ihre Taktik, indem sie nunmehr alle Konzerte demselben Dirigenten anvertraut. Die Wahl Panzners ist hier mit gemischten Gefühlen aufgenommen worden. Sicher ist, daß die Philharmonie in ihm einen erfahrenen und tüchtigen Musiker gewonnen hat. Aber, nachdem einmal bekannt geworden ist, daß für diesen Posten auch andere Leute, wie Max Reger oder Siegmund von Hausegger, zu haben gewesen wären, fehlt es nicht an Stimmen, die sich dahin äußern, daß die günstige Gelegenheit, an die Spitze des hamburgischen Musiklebens eine Autorität und Kapazität zu berufen, wieder einmal verpaßt worden ist. Im übrigen betrachten Eingeweihte die kommende Herrschaft Panzners keineswegs nur als ein Interregnum. Ziemlich allgemein verbreitet ist die Ansicht, daß Fiedler auch nach dem nächsten Winter nicht zu uns zurückkehren wird, da allerlei Erfahrungen, die er hier gemacht hat, ihn nicht gerade mit magnetischer Gewalt nach Hamburg zurückziehen, und daß darum Panzner wohl alle Aussicht hat, definitiv die Erbschaft Fiedlers anzutreten. Das letzte Konzert dirigierte Panzner. Er brachte uns wohlgelungene kernige Aufführungen der Volkmannschen Ouvertüre Richard III. und eines Händelschen Konzerts, sowie eine recht temperamentvolle, wenn auch reichlich robuste Interpretation von Tschaikowsky's Fünfter Symphonie. — Das letzte Nikisch-Konzert brachte zwei Glanzstücke Nikisch's und des vorzüglichen Orchesters: die Erste Symphonie von Brahms und die Pathetische von Tschaikowsky. Nikisch, noch sehr leidend, dirigierte das Konzert gleichwohl mit grandioser schöpferischer Kraft. Die Aufführung der Brahms'schen Symphonie brachte ihm sowohl wie dem Orchester einen geradezu unerhörten künstlerischen und äußeren Erfolg. — Am Tage vorher hatte Nikisch im Verein mit Elena Gerhardt ein Konzert gegeben, in dem die hier sehr beliebte und nicht minder gefeierte Sängerin ein umfangreiches und geschmackvoll zusammengesetztes Programm unter Entfaltung aller ihrer gewohnten Vorzüge absolvierte. — Weniger löblich war das Programm, das Ernestine Schumann-Heink für ihren Hamburger Abschiedsabend aufgestellt hatte. Die Künstlerin sang im Konzertsaal die Waltrautenerzählung aus der „Götterdämmerung", die Erdaszene aus dem „Rheingold" — also Wagner-Fragmente, die keineswegs in den Konzertsaal gehören, wenn man auch noch so tolerant in dieser Beziehung ist. Die Zuhörerschaft freilich, die alles sanktioniert, was ihr Liebling für gut befindet, nahm an diesem merkwürdigen Programm keinen Anstoß und entließ die Künstlerin unter höchsten Ehrungen. — Mit eigenen Klavierabenden traten Frederic Lamond und Ferruccio Busoni noch auf den Plan. Beide mit starkem Erfolg, beide auch unter beträchtlichem Andrang der musikliebenden Kreise. — Eine bemerkenswerte Uraufführung im Konzertsaal vermittelte uns José Eibenschütz, der sich der c-moll Symphonie des Wiener Komponisten J. B. Förster annahm. Das nicht ganz leicht eingängliche, auf den Grundton der Schwermut und Melancholie gestimmte Werk ist der Freien und Hansestadt Hamburg gewidmet. Direkte Beziehungen zwischen der Komposition und der Widmung

lassen sich kaum nachweisen. Aber auch ohne das verdient diese Symphonie, die gediegene und feinsinnige Arbeit eines ernsten Künstlers, vollauf die freundliche Aufnahme, die sie fand.
Heinrich Chevalley

KÖLN: Der Männergesang-Verein gab unter Leitung von Josef Schwartz zum Besten der durch die Erdbeben in Calabrien und Sizilien Geschädigten ein schön verlaufenes Konzert, das dann für die von den Überschwemmungen in Deutschland Heimgesuchten wiederholt wurde. Als Geigerin erzielte Elvira Schmuckler besonders mit Vieuxtemps' E-dur Konzert (2. und 3. Satz) prächtige Wirkung, August von Othegraven bewährte sich am Ibach bei den verschiedensten Aufgaben als jeden Stil souverän beherrschender, feinsinniger Künstler, und in einigem Abstand hinter den Genannten ließ die Altistin Hedwig Müller sympathische, wenn auch nicht eben glänzende Mittel und saubere, weiterer Vervollkommnung harrende Vortragseigenschaften erkennen. — Bei einem im Ibachsaale veranstalteten Künstlerkonzert hat sich das Mustel-Kunstharmonium unter Paul Manias' virtuosen und im Improvisieren sehr glücklichen Händen in der Wiedergabe von Bachs G-dur Präludium und einer Wagnerphantasie nach jeder Richtung vorzüglich bewährt. Durchaus korrekt und mit edlem Tone spielte Thea Myrrhé die Elegie für Violine von Ernst, sowie den Geigenpart zu den von Maria Jonghaus mit hübscher Stimme und künstlerischem Empfinden gesungenen Arien von Giordani und Händel.
Paul Hiller

KÖNIGSBERG: Die erste Symphonie von Brahms und die Eroica in den von Max Brode geleiteten Symphonie-Konzerten und Brahms' Dritte im Musikverein unter Ernst Wendel sind die wichtigsten symphonischen Ereignisse der letzten Zeit. Als Novität brachte Brode die ansprechende, frisch erfundene Serenade f-moll von Leo Weiner. Solistisch wirkten in den genannten Veranstaltungen Hugo Becker, Frieda Hempel, Frédéric Lamond (mit den Es-dur Konzerten von Beethoven und Liszt) und, sich selbst übertreffend, Artur Schnabel (Konzert c-moll und Eroica-Variationen von Beethoven) mit. — Die zu nennenden Chorveranstaltungen hielten sich auf einem erfreulichen Niveau: die Aufführung des „Paulus" durch die Brodesche Singakademie war glücklicher in der solistischen Besetzung (Marta Hofacker, Auguste Lenska, Hermann Weißenborn und Richard Aichele) als in den an guten Stimmen armen Chören; umgekehrt die Aufführung der Bachschen Johannes-Passion durch die Schwalmsche Musikalische Akademie, die über vorzügliches Stimmaterial verfügt, aber in der Wahl der Solisten fehlgegangen war. Das relativ Beste gab Emil Pinks als Evangelist. Ein geschmackvolles Kirchenkonzert des gut geschulten Konrad Hausburgschen Frauenchores unter solistischer Mitwirkung von Bernhard Irrgang machte mit allerhand abgelegenen Kompositionen der a cappella-Zeit (Croce, F. Roselli), der neapolitanischen Schule (Galuppi) und der Moderne bekannt, unter letzteren besonders eindrücklich mit der starken Orgelsonate „Der 94. Psalm" des Lisztschülers Julius Reubke. — Die letzten Kammermusik-Abende: die des Klingler-Quartetts, des Trios Braun-Hopf-Schennich und des seiner Auflösung entgegengehenden Wendel-Quartetts brachten bekannte klassische und klassizistische Werke in teilweise mustergültiger, teilweise tüchtiger Ausführung.
Lucian Kamieński

KRAKAU: Die rührige neugegründete „Direktion der Krakauer Konzerte" (Leiter J. M. Dropiowski) hat in dieser Saison Krakau mit noch nie dagewesener Konzertfülle beschenkt. Als gute Idee haben sich die vom Kapellmeister J. N. Hock geleiteten Volkssymphoniekonzerte (mit vorwiegend klassischer und romantischer Musik) bewährt. Das Wiener „Tonkünstlerorchester" brachte u. a. „Tod und Verklärung" und „Don Juan" von Strauß, „Stańczyk" (symphonische Dichtung) von Ludomir Rózycki, sowie eine Komposition von Nedbal. Von Solisten sind zu nennen: A. Hekking, Thibaud, Marteau, Rosenthal, Sliwiński Irene Abendroth, Cahier, Hilgermann Alexander v. Bandrowski, Didur, K. v. Zawilowski, Friedman und Selma Kurz. Die Brüsseler und das tüchtige Ondricek-Quartett bescherten uns Werke von Haydn, Beethoven, Dvořák und Borodin. — Hervorzuheben ist das Kompositionskonzert des Warschauer Philharmoniedirektors Henryk Melcer, in dem außer wertvollen Klaviersachen auch seine schöne Violinsonate (von W. Kochańsk gespielt) und fünf ausgezeichnete Lieder nach Texten von R. Dehmel (feinsinnig von Frau Lange-Wysocka gesungen) zum Vortrag kamen. — Der famose polnische Pianist Georg v. Lalewicz veranstaltete zwei Chopinkonzerte, die ihm reiche Ovationen brachten. — Wenig Beifall fand dagegen Felix Nowowieski mit seinem Kompositionskonzert. — Die Musikgesellschaft gelangte auf der Suche nach einem künstlerischen Leiter zu keinem befriedigenden Ergebnis. Dr. Z. Jachimecki dirigierte die Vierte von Bruckner. — Zwei Konzerte veranstaltete der Nikischschüler Czyzowski mit seinem Orchester, wobei auch Busoni ganz immens gefeiert wurde. — Das „Musikinstitut" trat mit einigen Kammermusik-Aufführungen, in denen meistens alte Meister zu Worte kamen, hervor. — Violin- und Liederabende der Frau Heller und des Herrn Szwarcenstein, sowie die Chorabende unter Leitung des begabten Dirigenten B. Walewski sind noch zu erwähnen.
Dr. Adolf Chybiński

LEIPZIG: Die Gewandhauskonzerte fanden nach alter Weise ihren Abschluß mit einer Aufführung von Beethovens Neunter, die unter solistischer Mitwirkung der tüchtigen Sängerinnen Bella Alten und Paula Weinbaum, des etwas stimmüden Emil Pinks und des vortrefflichen Baritonisten Alfred Kase und bei besonders schöner Interpretierung der beiden mittleren Sätze und der Instrumentaleinleitung zum Freudenhymnus durch Arthur Nikisch recht glücklich vonstatten ging, und der diesmal Händels nicht eben sehr bedeutend anmutende Krönungshymne („Coronation-Anthem" No. 1) als Hinweis auf den sich jetzt zum 150. Male jährenden Todestag des Meisters vorangestellt worden war. — Zwei Sevčik-Quartett-Abende, an denen die Künstler insonderheit im Wiedergeben von Dvořáks erfindungs- und

klangschönem C-dur Terzetto op. 74 und an Beethovens F-dur Quartett aus op. 59 reifes Meistertum offenbarten, haben unter anderem auch noch das Brahmssche f-moll Klavierquintett mit Ellen Saatweber-Schlieper als solider Klavierpartnerin und ein mit den Satzüberschriften „Melancholie“, „Scherz“, „Ernst“ und „Finale“ versehenes, mehr posiertes als erfundenes e-moll Klavierquintett des persönlich mitinterpretierenden Dessauer Hofkapellmeisters Franz Mikorey gebracht. — Mit Liederabenden erfreuten Anna Erler-Schnaudt, die sich unter Flügelassistenz des Komponisten neuerdings als stimm- und stimmungskräftige Ausdeuterin Regerscher Lieder erwies und besonders starke Wirkungen mit „Allein“, „Äolsharfe“, „Das Dorf“, „Viola d'amour“ und einigen „schlichten Weisen“ erzielte, Helene Staegemann, die sich mit ihrem polyglotten Volksliedersingen diesmal in den allzu weiten Rahmen der Alberthalle gestellt hatte und nach vielen sinnigschönen Liederspenden mit dem Vortrage des Hamburger Gassenliedes von „Jan Hinnerk“ auch dem Unsinn zum Siege verhalf, und Julia Culp, die nach etwas willkürlicher und an der Oberfläche haften bleibender Wiedergabe von Mendelssohnschen Liedern und von Schumanns Zyklus „Frauenliebe und -leben“ einige Gesänge von Brahms und mehrere ihr stürmisch abverlangte Zugaben von Brahms, Strauß und Wolf zu eindringlichster Wirkung brachte. — Wilhelm Backhaus imponierte wiederum gar gewaltig durch die vollkommene Klarheit und Ebenmäßigkeit seines Spieles und wuchs bei Chopin's As-dur Ballade, Paganini-Liszts „Campanella-Etüde“ und manchen Sätzen der Schumannschen „Kreisleriana“ in erfreulichster Weise über den phänomenalen Techniker zum kordialen Interpreten empor. Innerlicher, vergeistigter und durchlebter mutete das in technischer Hinsicht gleichfalls meisterhafte Spiel des jungen Alfred Hoehn an, den man nach seinen außerordentlich schönen, begeisterungsfreudig aufgenommenen Darbietungen von Beethovens Hammerklavier-Sonate, Schuberts „Wanderer“-Phantasie und Liszts „Don Juan“-Phantasie schlankweg den ersten Klavierkünstlern unserer Zeit beizugesellen hatte. Ein drittes Orgelkonzert, das Karl Straube in der Thomaskirche veranstaltete, interessierte über die wunderbare Spiel- und Registrierkunst des einheimischen Meisterorganisten hinaus besonders lebhaft durch die erstmalige Vorführung von vier bedeutsamen und vorwiegend tief-schönen Orgelwerken: einer vortrefflich anhebenden, aber schließlich in etwas gewalttätige Experimente ausmündenden Passacaglia über die d-moll Tonleiter von Paul Ertel, einer wunderbar klang- und stimmungsschwelgerischen E-dur Phantasie „Choral“ von César Franck, der charaktervoll-schönen Choralphantasie „Halleluja! Gott zu loben, bleibe meine Seelenfreud“ aus Max Regers op. 52, und der von einer Bruckner-Erinnerung ausgehenden und in das Gebiet der Gralsweihen hinüberführenden ernstedlen Phantasie und Doppelfuge in c-moll von Friedrich Klose, an deren Schluß vier Trompeten und vier Posaunen wunderbaren Klangglanz über die Choralintonation der Orgel breiten. Den kraftvollen, begeisterungsfreudigen Kunsternst Karl Straubes bezeugte auch die am Karfreitag von ihm geleitete Aufführung der „Matthäuspassion“, in der neben dem vorzüglich spielenden, am Flügel und an der Orgel durch die Herren Kurt Gorn und Max Fest ergänzten Gewandhausorchester und neben den trefflich singenden Chören des Bachvereins, der Thomaner und zweier Schulen die klarstimmige Tilly Cahnbley-Hinken, die warmtonige Ilona K. Durigo, der ausdrucksvoll schön singende Evangelisten-Interpret Georg Grosch, der trotz einer Indisposition manches zu voller Geltung bringende Christus-Sänger Hans Schütz und der sich in den kleineren Baßpartieen wohlbewährende Willy Lüppertz mitwirkten, und die gegenüber den vorjährigen Aufführungen der „Matthäuspassion“ in noch gesteigertem Maße den dramatischen Charakter des gewaltigen Werkes zur Geltung kommen ließ. — Die letzten Ausklänge der Konzertsaison bildeten ein Konzert zum Besten der Konservatoriums-Pensionskasse, eine von der Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft veranstaltete interne Haydnfeier und schließlich ein Wohltätigkeitskonzert in der Matthäikirche. — Zu erwähnen bleibt schließlich noch ein Richard Wagner-Fest, das ein auf die Erwerbung und Errichtung eines von Max Klinger entworfenen Wagnerdenkmales bedachtes Denkmalkomitee hier im Vereine mit Theaterdirektor Robert Volkner und mit der Gewandhaus-Konzertdirektion am 25. und 26. April abgehalten hat. Was seinerzeit Berlin zugleich mit der Enthüllung des vielumstrittenen dortigen Wagnerdenkmales erlebte: ein zweitägiges Richard Wagner-Fest, dessen hat sich nun Leipzig schon ungefähr vier Jahre vor der beabsichtigten Errichtung eines in hohem Grade anfechtbaren Wagnerdenkmales erfreuen können. Einer Festaufführung mit illustren Gästen im Neuen Theater, über die hier unter der Rubrik „Oper“ berichtet wird, reihte sich abends darauf ein Festkonzert im Gewandhause an, und dazu gab es hohe Preise und ein von Carl Kipke trefflich abgefaßtes, kostbares Programmbuch, dem das gütig-mißvergnügte Antlitz der ganz ins Weiche, Elegische, Pastorale hinübergespielten Klingerschen Wagnerbüste in guter Reproduktion vorgeheftet ist. Da Wagners ganzes Kunstempfinden und Kunstschaffen im Theater wurzelt, hat auch hier wieder den echtesten Teil des Wagnerfestes die Bühnenaufführung seines herrlichen, tief-nationalen „Meistersinger“-Schauspieles bilden müssen, und es zeugte gewissermaßen von gutem Kunstverständnisse des Leipziger Publikums und andererseits wohl auch von der Unpopularität der Klingerschen Denkmalsidee, daß der Zudrang zur „Meistersinger“-aufführung ein sehr großer war, für das Konzert aber kein weitreichendes Interesse mehr vorhanden war, und also das Vorspiel, die Amfortasklagen und die Abendmalsszene aus „Parsifal“, Wotans Abschied und Feuerzauber, die „Fünf Gedichte“ und der Kaisermarsch vor halbleerem Gewandhaussaale erklingen mußten. Diese Tatsache ist selbst bei Mißbilligung der Denkmalsidee und der immerhin widersinnigen und auf allerhand Kompromisse hinauslaufenden Veranstaltung von Wagnerkonzerten durchaus zu beklagen, da auch in dem von Richard Hagel

liebevoll vorbereiteten und verständig geleiteten Konzerte vieles Vortreffliche und einiges hervorragend Schöne geleistet worden ist. Mit Herrn Whitehill als tüchtigem Interpreten der Amfortaspartie und Herrn Lüppertz als Titurel wurde das „Parsifal"-Fragment vom Gewandhausorchester, dem Riedelverein, dem Lehrergesangverein und den Thomanern trotz kleinen Schwankungen, die aus der Aufstellung der Jünglings- und Knabenchöre und des Titurel in Nebenräumen resultierten, in recht würdiger Weise wiedergegeben und mußte besonders mit den von den Thomanern äußerst klangedel und tonrein gesungenen Chören aus der Höhe weihevolles Erinnern an Bayreuth wachrufen. Recht warm sang Herr Whitehill den Abschied Wotans von seiner Wunschmaid, und sehr klangschön spielte das Orchester den Feuerzauber. Ergreifend Schönes vollbrachte aber Ottilie Metzger, indem sie zu tüchtiger Klavierbegleitung von Max Wünsche die fünf Wesendonk-Gesänge mit wunderbar edeltoniger und erschöpfender Ausdeutung tief in die Herzen der Zuhörenden hineinsang. Ganz besonderes Interesse hatte Kapellmeister Hagel auf die Aufführung des Kaisermarsches verwandt, der denn auch bei erhöhter Aufstellung der den Choral blasenden Trompeter und bei wirklich klingender Ausführung des Schlußchores dem Wagner-Konzert einen recht imposanten Abschluß gab. Zum Schluß noch ein Ruhmes- und Dankeswort den trefflichen Mitgliedern des Leipziger Theater- und Gewandhausorchesters, die nicht nur ein Allerbestes zum Gelingen der „Meistersinger"-Aufführung und des Wagner-Konzertes beigesteuert hatten, sondern nun auch auf die für ihre Mitwirkung im Konzert ausgesetzte Summe von 2254 Mk. zum Besten des Denkmalsfonds verzichtet haben! Arthur Smolian

LEMBERG: Der Musikverein brachte in den weiteren drei Konzerten u. a. die „Eroica" und die „Vierte", Fitelbergs „Das Lied vom Falken" und Pierné's „Kinderkreuzzug" in durchaus guten Aufführungen, unter Leitung von Sołtys, zu Gehör. In einem außerordentlichen Konzerte hörten wir Werke des jüngst verstorbenen Karlowicz (zwei symphonische Dichtungen und Lieder, von Frau Korolewicz-Wayda sehr gut vorgetragen). — Der Gesangverein Lutnia widmete sein drittes Konzert dem Andenken Mendelssohns („Paulus" und „Walpurgisnacht"). — Das Galizische Konzertbüreau (M. Türk) arrangierte die Konzerte von Manén, Marteau und dem Sevčik-Quartett, während außerdem das Ondřiček-Quartett, Mieczyslaw Horschowski, der ausgezeichnete Theodor Pollak, Frl. Rosenbusch (Klavier) und Selma Kurz konzertierten. — Mit großem Enthusiasmus wurden die ausgezeichneten Leistungen Oskar Nedbals und des Tonkünstler-Orchesters aufgenommen. Alfred Plohn

MAGDEBURG: Das letzte (8.) Theater-Konzert brachte außer der Mitwirkung Artur Schnabels und verschiedenen gut gesungenen Liedern des Hamburger Opernsängers C. Bronsgeest (Bariton) des Dirigenten Josef Krug-Waldsee symphonische Tondichtung auf ein phantastisch-humoristisches Märchen von E. T. A. Hoffmann. (Auf der Münchner Tonkünstlerversammlung trug es noch seinen Titel „Der goldene Topf". Hier wurde das Werk ohne diese nähere Bezeichnung aufgeführt: Programmusik, die des Programmes allerdings nicht entraten kann, wenn sie nicht direkt unverständlich bleiben soll. Von den sechs bis sieben genauer erkennbaren Reifen des schönen Gefäßes erschien mir nur der erste so charakteristisch, daß er allgemein erkennbar war. Das Thema erinnert in seiner Wirkung an den Hornruf der Oberonouvertüre. Ein kleiner moll-Septimenakkord führt über einen ebensolchen, aus dem ein mystisches C-dur herausschimmert, nach der Tonart des Geheimnisvollen und Elfenhaften, nach der des Märchenreiches: E-dur. Durch Divergenz der Melodieführung bei Auflösung der Harmonie entsteht ein origineller, wohl nie zuvor vernommener Klang, der in das phantastische Reich Hoffmanns führt. Freilich drängt dieser Ruf weniger vorwärts und erweckt zu wenig das Verlangen nach goldener Topfguckerei. Die meisten Abschnitte sind geistreich ersonnen und modern raffiniert instrumentiert, aber kaum von lebendiger Wirkung. Das Werk erzielte einen Achtungserfolg. — Einen größeren Abend hatten der Reblingsche Kirchengesangverein und der Brandtsche Gesangverein, die unter der Leitung Prof. Brandts die Missa solemnis Beethovens in der Johanniskirche ausgezeichnet und mit gutem Solomaterial (Hedwig Marks, Anni Bremer, Willy Schmidt, Felix Lederer-Prina, Konzertmeister Koch und Organist Weidenhagen) aufführten. Mit diesem Konzerte nahm die Wintersaison ein Ende. Max Hasse

MAINZ: Die im Jahre 1904 begründete Kaiserin Friedrich-Stiftung, der satzungsgemäß „die mustergemäße Aufführung von Werken Händels in der Dr. Chrysanderschen Neubearbeitung, sowie von anderen hervorragenden Werken der Musikliteratur" obliegt, veranstaltete durch die Mainzer Liedertafel zum zweiten Male zwei große Konzerte. Der erste Abend brachte Händels „Samson" in recht geschickter Neuredaktion. Die dramatischen Momente des Textes sind knapp zusammengedrängt, eine wesentliche Anzahl von allerdings teilweise wertvollen Nummern ist gestrichen zu gunsten eines geschlossenen Gesamteindrucks. Vokal wie instrumental ist sorgfältig und pietätvoll operiert und ein bedeutsames musikalisches Kunstwerk dem Konzertgebrauch dienstbar gemacht worden. Im Programm des zweiten Abends standen Berlioz' „Romeo und Julia", jenes merkwürdige Zwitterding von Oper und Symphonie, nicht mit Unrecht als „ästhetisches Monstrum" bezeichnet, und Bachs herrliches „Magnificat" in D. Beide Konzerte hatten glänzenden Erfolg. Solisten, Chöre und Orchester, dieses auf hundert Mann verstärkt, wetteiferten um künstlerisches Gelingen. Kapellmeister Naumann erwies sich wieder als hochbegabter Dirigent, der jeder Wesensart der einzelnen Werke gerecht wurde. Felix v. Kraus und Messchaert standen unter den Solisten an der Spitze; ihnen schlossen sich Adrienne v. Kraus, A. Noordewier-Reddingius, Anna Kämpfert, Maria Philippi, sowie G. A. Walter, Hermann Jadlowker, Prof. Franke und A. Kleinpaul ebenbürtig an. Die Veranstaltungen bedeuteten

ein Musikfest von weit mehr als lokalem Interesse, für dessen Zustandekommen in erster Linie auch der hingebungsvollen, selbstlosen Tätigkeit des Geheimen Kommerzienrates Dr. Strecker und des Justizrates Dr. Oppenheim, der beiden Vorstände der „Liedertafel", zu danken ist. Edg. Classen

MANCHESTER: Der Saisonschluß brachte in den Hallé-Concerts den ersten Akt der „Walküre" in der Besetzung der englischen Covent Garden-Aufführung (Agnes Nicholls, Walter Hyde und Robert Radford). In dem Extrakonzert zugunsten des Pensionsfonds dieser Gesellschaft mußte die Pathétique von Tschaikowsky, wie schon öfters, herhalten. Catterall spielte bei dieser Gelegenheit das Brahmssche Violinkonzert. — Nikisch mit dem London Symphony Orchestra (Harrison-Concerts) bedeutete, wie im Vorjahre, ein Ereignis; erstaunlich war seine Wiedergabe der e-moll Symphonie von Tschaikowsky, und mit der „Peer Gynt"-Suite bot er unübertreffliche Kabinettstücke; weniger konnte man sich mit seiner „Egmont"-Ouvertüre und dem „Vorspiel und Liebestod" befreunden. — Das Brodsky-Quartett verabschiedete sich mit „Aus meinem Leben" von Smetana, dem Trio op. 70, No. 1 von Beethoven (an Klavier Egon Petri) und dem G-dur Sextett von Brahms, das Edith Robinson-Quartett mit dem D-dur Quartett von Haydn und dem C-dur Quintett von Beethoven. — Max Mayer beendete mit dem Violinisten Rawdon Briggs den Zyklus der Beethovenschen Klavier-Violinsonaten. — Schade, daß bei Frederick Dawson, der einen historischen Klavierabend gab, die Psyche mit dem bedeutenden technischen Können so gar nicht Schritt hält. K. U. Seige

MANNHEIM: In der achten und letzten musikalischen Akademie brachte Hermann Kutzschbach Bruckners Neunte Symphonie und Tedeum. Den Chor stellte der Musikverein, das Soloquartett, das sich nicht durch künstlerische Einheitlichkeit auszeichnete, bildeten Lilli Hafgren-Waag, Betty Kofler, Hans Copony und Wilhelm Fenten vom Hoftheater. Kutzschbach bot mit dem Orchester und dem tüchtig geschulten Chor eine ganz hervorragende Interpretation Bruckners, und da das Konzert das letzte dieser Art war, das er hier dirigierte, wurde er selbst sehr gefeiert. Im Musikverein dirigierte er unter den gleichen äußeren Begleiterscheinungen und mit demselben durchschlagenden künstlerischen Erfolg am Karfreitage zum letzten Male. Er brachte die Graner Festmesse und den 13. Psalm von Liszt glänzend zur Aufführung. Chor und Orchester (die verstärkte Hoftheaterkapelle) wetteiferten miteinander, ihr Bestes zu geben, und vorzüglich hielt sich das Soloquartett, die Damen Hafgren-Waag von hier und Altmann-Kuntz-Straßburg, die Opernsänger Jäger-Leipzig und Fenten von hier. Der Weggang Kutzschbachs nach Dresden wird hier schmerzlich empfunden; unter seiner Wirksamkeit hatte das musikalische Leben Mannheims einen kraftvollen künstlerischen Aufschwung genommen, der selbst in der Pflege der Kammermusik bemerkt wurde. Mit den Hofmusikern Müller (Cello) und Schmidt (Klarinette) spielte Kutzschbach kürzlich Beethoven, Fenten sang Lieder von Schubert; der Abend nahm einen glänzenden Verlauf. — Das Fest seines 50jährigen Bestehens feierte der Philharmonische Verein durch ein exquisites Festkonzert, das am Tage darauf als Volkskonzert auch der breiten Masse zugänglich gemacht wurde. Carl Halir und Arnold Rosé spielten meisterhaft das Konzert in d-moll für zwei Violinen von J. S. Bach, das Adagio aus Spohrs Konzert in h-moll für zwei Violinen und eine Sonate für zwei Violinen, Continuo- und Cellobegleitung, bearbeitet von Georg Schumann. Frida Hempel (Berlin) sang in vollendeter Weise die Arie „Martern aller Arten" und die Wahnsinns-Arie aus der „Lucia". Das Vereinsorchester begleitete die Solisten und umrahmte deren Programm in sinniger Weise durch Webers Jubel-Ouvertüre und Wagners Huldigungsmarsch Auch für das Orchester und seinen Dirigenten Th. Gaule bedeutete das Festkonzert einen Ehrenabend. — Im zweiten und letzten Konzert des Lehrergesangvereins brachte Carl Weidt eine Reihe kleinerer Chöre a cappella von verschiedenen Komponisten zum Vortrage. Hermann Ritter spielte seine Viola alta und Anna Kämpfert (Frankfurt) sang mit hübscher und wohlgeschulter Stimme, aber mit wenig Temperament ältere und neuere Lieder. K. Eschmann

MÜNCHEN: Die Volks-Symphonie-Konzerte des Konzertvereins unter Paul Prill und ihre Solisten sind, wenn auch nicht immer völlig gleichwertig, doch im allgemeinen auf sehr gutem Niveau und haben stets einen Massenbesuch aufzuweisen wie wenig andere Konzerte in München. Zu den minder geglückten gehörte z. B. eines, in dem Dr. Rudolf Pröll in künstlerisch nicht allzu vornehmer Weise Wotans Abschied sang, ein Fragment, das heute nichts im Konzertsaal mehr zu suchen hat. Wirkliche Genüsse dagegen boten die Abende, an denen Anna Langenhan-Hirzel Beethovens Es-dur-Konzert ganz ausgezeichnet, und der zweite Konzertmeister des Orchesters, Fritz Hirt, in technisch wie nach seiten des Ausdrucks untadeliger und hervorragender Weise Saint-Saëns' Violinkonzert spielte. — Das Tonkünstlerorchester mit Kapellmeister Lasalle gab einen Modernen Abend, an dem neben einer Reihe sehr schöner Gesänge von Max Reger und einigen unbeträchtlichen Liedern von Lasalle, mit großer Wärme von Anna Erler-Schnaudt gesungen, zwei Schöpfungen von Wilhelm Mauke zu Gehör kamen. Beide zeigten ihn wieder als tonschöpferische Individualität von großer und durchaus sympathischer Begabung. Neigt das Vorspiel zum zweiten Akt der heiteren Oper „Der Taugenichts" mehr dem harmloseren Genre zu, so besticht die Tondichtung für großes Orchester „Einsamkeit", der als Motto vorangesetzt ist „Einsamkeit, du Schmerz, mein höchstes Glück, hier ist dein Reich" (Friedrich Nietzsche), ebensosehr durch Tiefe des Gefühls als durch die Potenz der Erfindung und den klaren und durchsichtigen formalen Aufbau; auch die Instrumentation verrät eine sehr geschickte Hand. Den größten Wert jedoch möchte ich darauf legen: man hat bei Mauke das sichere Empfinden, daß er einem

unwiderstehlichen inneren Müssen folgt, sich gerade so in Tönen auszusprechen, wie er es tut; man findet diese Ehrlichkeit so selten; gerade darum berührt sie ganz besonders erfreulich. — Ein neues Unternehmen des Tonkünstlerorchesters, das die Stadt dieses Jahr als Orchester für den Ausstellungspark engagiert hat, sind Symphonie-Konzerte im Saale der großen Restauration dortselbst. Die Akustik des Saales ist sehr ungleichmäßig, teilweise direkt schlecht, da er für seine Breite und Höhe als Konzertsaal viel zu kurz gebaut ist; der Erfolg der Neuerung erscheint mir daher zweifelhaft; das erste Konzert war auch schwach besucht. Gespielt wurde neben einer Haydn-Symphonie Raffs liebenswürdige, nur im letzten Satze ein wenig lang geratene Symphonie „Im Walde". Elsa Flith sang recht ansprechend Lieder von Pfitzner, Wolf und Strauß. — Eines wundervollen Lieder- und Duettenabends von Felix v. Kraus und Adrienne v. Kraus-Osborne sei mit besonderer Freude gedacht; Kraus interpretierte zum Schluß Loewes „Archibald Douglas" in hinreißender Größe. Sehr freundliche Resultate zeitigten im großen Ganzen die Liederabende von Dr. Matthäus Römer, Sidney Biden und Franz Steiner und die Klavierabende von Marie Kahl-Decker, Karl Roesger und Hermann Klum. — Als ganz besonders gelungen möchte ich endlich noch den Liederabend von Anton van Rooy erwähnen; der Sänger war glänzend bei Stimme, und wenn er auch manches ein wenig outriert brachte, so mußte doch die Mächtigkeit seines Organs gepaart mit so durchgeistigtem Vortrag wie insbesondere bei einigen Schubertliedern, wieder volle Bewunderung erregen. Als ganz unvergleichlicher Begleiter betätigte sich bei van Rooy wie bei Kraus Felix Mottl. Dr. Eduard Wahl

MÜNSTER i. W.: In unserer Stadt nimmt das Kunstinteresse immer mehr ab. Der Musikverein hat seine 8 Konzerte im letzten Jahre auf 7 herabgemindert, und die Stadt verschließt den einzig brauchbaren Saal für jegliche musikalische Veranstaltungen. In meinem eigenen Konzert mit Musikdirektor Wiemann aus Osnabrück und Emma Krantz von hier waren keine 100 Personen anwesend Die Zahl steigerte sich etwas, als van Eweyk seinen Liederabend gab. Albert Menn aus Köln leistete an seinem Klavierabend ganz Vortreffliches. Weitere auswärtige Künstler haben wir während der ganzen Saison außerhalb der Vereinskonzerte nicht gehört. Solche traurigen Zustände, wie sie in der Provinzialhauptstadt Westfalens herrschen, dürften wohl nirgends mehr angetroffen werden. Als Novität brachte der Musikverein „Gloria" von Nicodé unter den denkbar ungünstigsten Verhältnissen zur Aufführung. Der Rathaussaal, der den sonstigen Vereinskonzerten dient, erwies sich als zu klein, deshalb ging man ins Lortzingtheater, in dem die Akustik herzlich schlecht ist. In der Partitur stand bedeutend mehr wie zu hören war, deshalb wurde das Werk recht kühl aufgenommen. Als weitere Neuheit gab es die Reger'schen Variationen op. 100, die Dr. Nießen im Orchester gut ausgearbeitet hatte. — Zum Cäcilienfest kamen am ersten Tag Beethovens Missa solemnis und die Fünfte Symphonie zur Aufführung. Das Soloquartett bestand aus Anna Stronck-Kappel (Barmen), Margarete Altmann-Kuntz (Straßburg), Richard Fischer (Berlin) und Franz Schwarz (Mainz). Am zweiten Tag geigte Franz von Vecsey, der zwar schon sehr viel kann, aber für ein derartiges Musikfest doch noch nicht die volle Reife besitzt. Eine schöne Aufführung von Haydn's „Jahreszeiten" mit Hedy Iracema-Brügelmann, Karl Sattler (Stuttgart) und Arthur van Eweyk ist gelegentlich des Benefizkonzerts von Dr. Nießen zu verzeichnen. Die Bach'sche Johannes-Passion ententbehrte vor allem die Orgel, deren Part teilweise auf einen Konzertflügel übertragen wurde. Dem Spieler fehlte es aber an dem nötigen Geschick, die Orgelpartie auszuarbeiten, und so wurde die Arie mit den beiden Oboen und die mit den Flöten einfach ohne jede harmonische Grundlage vom Baß begleitet. Noch mehr ließe sich herausgreifen, doch genügen diese Beispiele um zu zeigen, daß durch eine solche Aufführung den Bachschen Werken keine Freunde zugeführt werden können. — Zu den vollkommensten musikalischen Ereignissen müssen die Symphoniekonzerte gezählt werden, die Musikmeister Fritz Brase veranstaltet. Er bringt viel Neues und zwar in mustergültiger Ausführung. Es ist geradezu erstaunlich, was die Militärkapelle an diesen Abenden unter seiner Leitung leistet. Ernst Brüggemann

PARIS: Der Belgier Louis Delune mietete für zwei Konzerte das Orchester Chevillard, um eine Reihe eigener Werke hören zu lassen, unter denen die „Symphonie Chevaleresque" das wichtigste war. Vielleicht hat sich Delune zu absichtlich bemüht, gegen die zaghafte Schwächlichkeit der modernen französischen Schule Front zu machen, und den ersten und letzten Satz seiner Symphonie mit zu viel grausamem Lärm ausgestattet, aber dieser Fehler ist heutzutage beinahe als Vorzug anzusehen. Delune hat übrigens seine Motive so gewählt, daß sie den Titel rechtfertigen und eine kräftige Behandlung vertragen, und daneben bietet das Andante angenehme Ruhepunkte und das Scherzo geistreiche Einfälle. Für seine Frau, die eine gute Cellospielerin ist, hat Delune auch ein Cellokonzert komponiert, das freilich unnötige Längen enthält und dem Solisten nicht viel bietet. Einige seiner Lieder wirkten gut, obschon er dafür nicht die Sängerin gefunden hatte, für die er sie eigentlich bestimmt hatte. — Im letzten Konzert Hasselmans wurde die zweite Symphonie in H-dur von Charles Tournemire gegeben, die ohne Unterbrechung 45 Minuten dauert. Diese Zumutung an die Geduld des Zuhörers hat sich jedoch gerechtfertigt, wenn auch der Stil stellenweise zu rhapsodisch ist. Tournemire hat eine Vorliebe für feierliche, religiöse Stimmung und für die melancholischen Volkslieder der Bretagne, nimmt aber in der Ausgestaltung seiner Ideen alle modernen Kunstmittel in Anspruch. Das Andante ist den beiden anderen Sätzen offenbar überlegen, aber die Längen des Finale verhinderten nicht, daß das Publikum die Neuheit günstig aufnahm. — Unter der großen Masse der Pianistenkonzerte der letzten Zeit ragten die des jungen Paul Goldschmidt (Frankfurt) ungewöhnlich hervor. Interessante Leistungen bot

auch Sandra Droucker (Berlin). Der Warschauer Edmond Hertz hat sich seit einiger Zeit in Paris niedergelassen und gibt sich große Mühe, die modernen Komponisten Frankreichs zur Geltung zu bringen, ohne bei dem Pariser Publikum immer die verdiente Anerkennung dafür zu finden. Wanda Landowska hat sich auch in Paris ein sehr beständiges Publikum geschaffen mit ihrer systematischen Belebung wenig bekannter älterer Klaviermusik, die sie zum Teil auf dem Cembalo vorträgt. — Stephane Austin, ein hervorragender Tenorist der Brüsseler Oper, hatte einen hübschen Einfall, indem er in seinem Konzert nur Lieder von Robert Schumann sang, in denen das Naturgefühl zum Ausdruck kommt. Nur drei oder vier dieser achtzehn Lieder gehören zum üblichen Liedersängerprogramm, aber auch aus den übrigen wußte der Sänger etwas zu machen. — Die russische Sängerin Frau von Wieniawski überraschte namentlich durch ihre gleich große Beherrschung aller Stile und aller Sprachen. Sie hat das Verdienst, Max Regers „Wenn die Linde blüht" in Paris eingeführt zu haben, hat aber auch ihren russischen Landsleuten Rachmaninow, Gretchaninow und Nikolajew gute Dienste geleistet. In ihrem Konzert spielte der Pianist Schmitz mit bedeutender Technik den Islamoy von Balakirew. Felix Vogt

POSEN: Die Orchestervereinigung brachte im letzten Konzerte (Dirigent: Arthur Saß) Dvořák's „Aus der neuen Welt" neben Mozarts Konzert für Flöte und Harfe (Solisten: Kammermusiker Foth-Berlin und Engelmann-Posen). — Solistenkonzerte: Leopold Godowsky, Artur Schnabel, Joseph Sliwinski, Joan Manén, Teresa Carreño, Marie Carreras. Liederabende: Felix Senius, Julia Culp, Ernestine Schumann-Heink. — Am Karfreitag in der Kreuzkirche die „Matthäuspassion" vom Greulichschen Kirchenchor mit Emmy Collin, Emmy Leisner, Emil Pinks, Hans Hielscher (Jesus-Partie) und Otto Schwendy (Baßarien) als Solisten. — Außerdem ein Abend der Kammermusik-Vereinigung der Berliner Königlichen Kapelle mit Beethovens op. 20 im Kernpunkte. A. Huch

Der Hennigsche Gesangverein beging die Jubelfeier seines 40 jährigen Bestehens und damit zugleich das 40jährige Dirigentenjubiläum seines Begründers, Prof. C. R. Hennig, durch ein zweitägiges Musikfest großen Stils und brachte damit einen würdigen Abschluß der diesmaligen Konzertsaison. Am 4. Mai wurde Haydns „Schöpfung" in formvollendeter Weise aufgeführt; namentlich die musikalische Kleinmalerei, die die Eigenart dieses Tonmeisters charakterisiert, trat besonders wirkungsvoll hervor, indem den Intentionen des Dirigenten gemäß zwischen den Textworten des Solisten, sowie der diese illustrierenden Orchesterbegleitung Zäsuren gemacht wurden, die dem Verständnisse des Ganzen nur förderlich waren und auf die Zuhörer ihren Eindruck nicht verfehlten. Der Chor glänzte durch Klangfülle, Ausgeglichenheit der Stimmen, tadellose Vokalisation und wurde vom Orchester in kunstverständiger Weise wirksam unterstützt. Bei der seit Jahrzehnten an Prof. Hennig gewohnten sorgfältigen Einstudierung und feinen Durcharbeitung bis ins kleinste hinein wurde eine Gesamtleistung herausgestellt, die einen durchschlagenden Erfolg zeitigte. Denn es waren auch in allerbestem Rufe stehende Künstler für die Solopartieen gewonnen worden: Meta Geyer-Dierich, Paul Reimers und Artur van Eweyk. Am 6. Mai wies die Vortragsfolge auf: 1. „Sanctus" aus der h-moll-Messe von Joh. Seb. Bach; 2. Chor aus dem „Paulus" von Mendelssohn „O welch eine Tiefe"; 3. „Halleluja" aus dem „Messias" von Händel und 4. Beethovens Neunte Symphonie. Nach dem „Sanctus" trugen die schon genannten Solisten, denen sich Else Schünemann zugesellte, noch die Quartette: „Dies sanctificatus" von Palestrina, „Ave verum" von Mozart und „Wirf dein Anliegen auf den Herrn" von Mendelssohn vor. Auch an diesem Abend entfaltete der Chor seine Klangschönheit wieder, wirkte durch Präzision und Wucht im „Sanctus", durch Schönheit und seelisches Empfinden im Pauluschor, durch die auf Veranlassung seines Meisters angelegte imposante Steigerung im „Halleluja" und durch die künstlerische Wiedergabe des Freudenausdrucks in der „Neunten". Hier erwies sich die Posener Orchestervereinigung als durchaus hingabe- und anpassungsfähig, indem sie bereitwillig den Intentionen ihres Dirigenten folgte. Hugo Sommer

PRAG: Im Kammermusikverein spielte Karl Straube aus Leipzig. Der geniale Orgelvirtuos hat auch hier, wo Konzertvorträge auf der Orgel zu den Seltenheiten gehören, den tiefsten Eindruck gemacht. — Im Hausarmen-Konzert sang Friedrich Plaschke aus Dresden eine Arie von Smetana und Lieder von Noren, Strauß, Schubert und Schumann. Sein edler, in allen Lagen gleichmäßig ausgebildeter Baßbariton feierte wahre Triumphe. — Hohes Interesse erweckte das Konzert der Geschwister Swerdloff, russischer, nach Prag verschlagener Emigranten. Lazar Swerdloff ist Geiger, Sarina Swerdloff Koloratursängerin, Zlata Swerdloff Cellistin. Der Fond musikalischen Talentes ist bei ihnen so reich, daß er, gewissenhaft gepflegt, die schönsten Früchte zu tragen verspricht. Die Hauptnummer ihres Programms bildete Mendelssohns f-moll Trio, in dem die ausgezeichnete Pianistin Emma Saxl den Klavierpart mit feinem Empfinden spielte. L. Swerdloff zeigte auch in einem eigenen Trio (Manuskript) ein bemerkenswertes Talent für Komposition. Die Einzelvorträge begleitete anschmiegsam Kapellmeister Friedrich Taussig. Dr. Ernst Rychnovsky

PRESSBURG: Am wertvollsten waren die Orchesterkonzerte des Kirchenmusikvereins. Ernstes, zielbewußtes Studium, gewissenhaftes Ausarbeiten der immer schönen Programme charakterisiert sein heuriges Wirken. Aus der großen Anzahl von Novitäten seien hervorgehoben das b-moll-Klavierkonzert von Tschaikowsky. Am Klavier saß der junge Alexander Vas (Leipzig), der sich mit gutem Geschmack und reifem Verständnis seiner Aufgabe entledigte. Besonderes Interesse zeigte sich für die Aufführung des von Prof. Grümmer (Wien) ausgezeichnet interpretierten Cello-Konzerts von Dohnányi. Es hatte ungewöhnlich starken Beifall. — Die Trio-Vereinigung Croër-Feist-Grümmer hatte starken Beifall und erzielte mit

dem Dumky-Trio (op. 90) von Dvorak große Wirkung. — Unter der Menge von Solisten machten wir die erfreuliche Bekanntschaft mit Eugène Ysaye (mit einem trockenen Programm), Felix Senius, dem Ehepaar Kraus und den Geschwistern Svärdström. Von Burmester, Backhaus, Grünfeld, Vecsey ist nichts Neues zu sagen. Ernst Adler

SCHWERIN: 14. Mecklenburgisches Musikfest. Auch das jüngste Fest, das an drei wunderschönen Maientagen mit goldenen Strömen von Musik vorüberrauschte und Fremde und Einheimische in künstlerischer geselliger Aufregung hielt, bot wie seine Vorgänger Wohlvorbereitetes und Wohldurchgeführtes. Wandte sich der erste Tag mit Beethovens „Missa solemnis" und der „Neunten" an die Stimmung ernster Musikfreunde, so brachten die beiden folgenden Tage neben größeren Gesangswerken zugleich die Solovorträge, die den teils glänzenden, teils intimen Formen der Violinmusik und des Liedes angehörten. Mit dieser Anordnung war das sog. Künstlerkonzert des dritten Tages früherer Feste verschwunden. Der Festdirigent, Hofkapellmeister Willibald Kaehler hatte mit Klugheit das Programm entworfen. Ihm standen 92 Musiker und 500 Gesangskräfte zur Verfügung. Er führte Chor und Orchester mit Temperament und Energie und zeigte eine Wärme der Auffassung, daß seine gestaltende Kraft in der „Missa solemnis", in der Neunten und in Brahms' c-moll Symphonie, im Vorspiel zum II. Akt aus Schillings' „Ingwelde" in einem klaren und die Details ausarbeitenden Vortrage sich äußerte, mit dem er eindringlich und tief seine Hörer hineinführte in die geheimnisvolle Stille, wie in die leidenschaftliche Brandung dieser Tonfluten. Und wenn der gesamte Klangkörper seinen Absichten so willig folgte und durchweg Ausgezeichnetes leistete in den gewaltigen Chören der „Missa", in den großartigen Tonmassen der Bachschen Reformationskantate, in der markigen und voll austönenden Krönungshymne Händels, so blieb dem Leiter auch dann das Glück hold, wenn einmal bei einigen Allegrosätzen im Übereifer das Tempo von ihm überhastet wurde. Eine dankbare Aufgabe fand der Chor in der Wiedergabe des „Paria" von Arnold Mendelssohn, der den drei Teilen dieser Dichtung, in die Goethe die tiefsinnigsten Bilder seines Gottesbegriffs verlegte, eine musikalische Auslegung gibt, die freilich in der letzten Hälfte der Legende ihre ursprüngliche Höhe verläßt und erst im „Dank des Paria" einen effektvollen Abschluß bringt. Eine packende Rhythmik, ein charakteristisches Orchesterkolorit ohne aufdringliche exotische Färbung, eine gediegene thematische Arbeit, die melodiöse Partie der Bramane, die Frau Preuse-Matzenauer mit üppiger Klangschöne und ganz hervorragender Gesangskunst durchführte, und die mustergültige Aufführung durch Kaehler fesselten die Hörer und brachten dem anwesenden Komponisten reiche Ehrungen. Henri Marteau spielte Mozarts Violinkonzert A-dur und die witzige Symphonie espagnole von E. Lalo mit glänzendem Erfolg; bei seinem Spiele führte mit trefflicher Sicherheit Hofkapellmeister Meißner das Orchester. Alexander Heinemann sang mit durchsichtiger Klarheit, ohne an Einzelheiten sich zu verlieren, mit warmer Empfindung einige bekannte Lieder von Loewe, Schubert und Schumann, die das Echo in den Herzen der Hörer weckten. Stilvoll, groß und ergreifend war die Wiedergabe der Arie des Sextus aus „Titus" durch Margarete Preuse-Matzenauer. Auch Frida Hempel ließ in Mozarts „Mia speranza adorata" die großen Wirkungen empfinden, die eine virtuos geschulte Stimme bei leidenschaftlichem Ausdruck hervorbringt. Das sinnlich Schöne und das gesanglich Reizvolle, die phänomenale Koloratur gelangen ihr in E. dell'Aquas banaler Villanelle in schönster Vollendung. Ludwig Hess sang Walthers Preislied mit lodererndem Feuer; in der Missa und auch im „Paria" blieb scheinbar auf Kosten des Tonlichen die Aussprache nicht immer einwandfrei. Die Vereinigung der vier Solisten zum Quartett in der Beethovenschen Messe wurde dem Stile dieser Musik nicht überall gerecht. Bruchstücke aus dem letzten Akte der „Meistersinger" gaben dem Feste seinen weihevollen Abschluß. Fr. Sothmann

STETTIN: Zwei prächtige Choraufführungen des Musikvereins („Elias" und „Jahreszeiten") schufen die durch Erkrankung des langjährigen, verdienstvollen Vereinsleiters C. Ad. Lorenz nötig gewordenen Dirigentengastspiele von Georg Schumann (Berlin). Die Solistenpalme errangen sich dabei die Herren van Eweyk und Reimers, sowie Tilly Cahnbley-Hinken. — Die berechtigten Klagen über schablonenhafte Programmwahl gerade bei unseren ersten Virtuosen-Größen scheinen bei Teresa Carreño Gehör gefunden zu haben. Außer Bach, Beethoven, Chopin und Liszt spielte sie originelle Neuheiten von Poldini. In Maria Avani-Carreras wächst der Genannten übrigens eine Rivalin heran. — Auch in den übrigen Fächern fehlte es hier an denkwürdigen Erhebungen nicht. Julia Culp, Henri Marteau, Hugo Becker und das Berliner Philharmonische Orchester unter Kunwald mögen die Höhenlinie bezeichnen, der außerdem noch viele Würdige nahekamen. Ulrich Hildebrandt

WIESBADEN: In der Osterzeit brachte der Cäcilienverein unter Kogel eine sehr gelungene Aufführung von Beethovens „Missa solemnis", und der Bachverein (Direktor Gerhard) eine fleißig vorbereitete Aufführung der „Matthäus-Passion" in der Hauptkirche. — Im Kurhaus haben die Künstlerkonzerte auch bis zur Pfingstzeit noch ihren Fortgang genommen. Ugo Afferni erfreute durch eine vorzügliche Wiedergabe von Strauß' „Also sprach Zarathustra", durch die sich die Leistungsfähigkeit von Orchester und Dirigent auf glänzender Höhe zeigte. Ysaye spielte als „Novität" ein Konzert von Corelli, das er als wahrer „Konzertmeister" auch selbst gleichzeitig dirigierte. Größeren Genuß gewährte sein feingefühlter Vortrag des Brahmsschen Violinkonzerts. Lilli Lehmann und Teresa Carreño feierten die alten Triumphe; diese besonders mit einem interessanten Klavierkonzert (d-moll) von Mac Dowell, dessen reizenden Scherzosatz sie mit so sprühender Virtuosität füllte, daß sie ihn zum Schluß wiederholen mußte. Im Galakonzert (bei Anwesenheit des Kaiserpaares), das die Kurkapelle unter Afferni mit einer dramatisch belebten Wiedergabe der dritten

„Leonoren"-Ouverture einleitete, ließ sich der französische Männerchor Crick-Sicks aus Tourcoing hören: schönes, wohlgeschultes Stimmaterial; belgisch-flämische Einflüsse unverkennbar; lauter auf äußersten Effekt gestellte Chorkompositionen. Das Ganze recht interessant, ohne indes die ungeheure, zugleich politisch angehauchte Reklame zu rechtfertigen, die dabei inszeniert war. — Von bemerkenswerten Solisten, die in letzter Zeit hier konzertierten, seien noch genannt: der Wiener Tenorist Paul Schmedes, dessen feingestimmte lyrische Gesangskunst Aufsehen erregte, und die Liedersängerin Elsa Laube aus Hamburg, ausgezeichnet durch Temperament und seltene Wärme des Ausdrucks. Prof. Otto Dorn

ZERBST: Das XVII. Anhaltische Musikfest wurde am 8. und 9. Mai hier abgehalten. Als Festlokal war die im Schloßgarten gelegene herzogliche Reitbahn neu hergerichtet worden. Die stattlichen Dimensionen des Raumes, vor allem aber seine vorzügliche Akustik lassen ihn für die Abhaltung von Musikaufführungen als bestgeeignet erscheinen. Den über 500 Personen starken Chor bildeten die gemischtchörigen Gesangvereine der anhaltischen Städte Zerbst, Bernburg, Cöthen und Dessau, das Orchester stellte die auf zirka 65 Mann verstärkte Dessauer Hofkapelle und als Leiter fungierte Hofkapellmeister Franz Mikorey. Das Programm des ersten Festkonzertes vermittelte zunächst Franz Liszts „Graner Festmesse", die in jedweder Hinsicht eine gediegene Wiedergabe erfuhr. Die Chöre zeigten sich durch die Dirigenten der Einzelvereine auf das beste vorbereitet, die Solisten (Emilie Feuge, Frau von Zelewski, Leonor Engelhardt und Alexander Heinemann) erfüllten ihre Aufgabe mit gutem Gelingen, und das Orchester stand in allem voll auf der Höhe. Sämtliche Mitwirkenden inspirierte der Dirigent in solchem Grade, daß jeder mit ganzer Hingabe sein bestes Können einsetzte und den künstlerischen Intentionen des Leiters gerecht zu werden wußte. Nach einem von Alexander Heinemann impulsiv gesungenen Loewe-Zyklus — am Klavier saß Franz Mikorey — erklang als monumentales Schlußwerk das große Halleluja aus Händels „Messias". Zwischen dem ersten und zweiten Festkonzert fand am 9. Mai in der Zerbster St. Nikolaikirche eine dem Gedächtnis der im Vorjahre dahingeschiedenen Herzogin-Mutter von Anhalt gewidmete Matinee statt. Musikdirektor Preitz-Zerbst spielte eingangs auf der Orgel mit technischer Sicherheit und klarer Gliederung Liszts „Präludium und Fuge B-A-C-H", der die Hofkapelle Alexander Ritters symphonische Trauermusik „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe" stark eindrucksvoll folgen ließ. Mit seinen ernsten Gesängen hatte Alexander Heinemann insofern nicht den gewünschten Erfolg, als er fast durchweg zu hoch intonierte. Dagegen wurde Franz Mikoreys „Gebet" für Tenorsolo, Soloquartett, Chor, Solovioline, Harfen und Streichorchester überaus schön vorgetragen. Beethovens herrliches „Andante cantabile" aus dem großen B-dur Trio, von Franz Liszt für großes Orchester instrumentiert, stellte sich an den Schluß der Feier. Nachmittags 4 Uhr begann in der Reitbahn das eigentliche zweite Festkonzert. Nach einer schwungvollen Festhymne von Josef Reiter nahm man mit starkem Interesse Max Regers op. 100, die Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Hiller, entgegen, die die Hofkapelle unter Franz Mikoreys geistvoller, anfeuernder Führung mit höchster Virtuosität vermittelte. In wahrhaft ideal schöner Abgeklärtheit spielte Henri Marteau Beethovens Violinkonzert. Eine meisterhafte Leistung auf dem Gebiete musikalischer Reproduktion war die Wiedergabe des Straußschen „Don Juan". Wie seit Jahren schon üblich, endete auch das letzte anhaltische Musikfest mit dem gewaltigen und erhebenden Wach auf!-Chor und der Schlußszene aus Richard Wagners „Meistersingern von Nürnberg". Ernst Hamann

ZÜRICH: Die letzten Abonnementskonzerte brachten — Ende gut, alles gut — eine Auswahl des Besten. Von größeren und starken Leistungen erwähne ich eine Aufführung des Straußschen „Heldenleben", das hier schon öfters gehört, aber kaum jemals eine so entscheidende Wiedergabe erfahren hat wie unter der Leitung Volkmar Andreaes. Schöpfungen dieser Art liegen vollständig auf der Linie seiner Kapellmeisterneigungen. Mit einer Sonate Nardini's kam der treffliche Geiger Carl Flesch aus Berlin. — Wie seit einigen Jahren beschloß eine Anzahl populärer Symphoniekonzerte die winterliche Musikzeit. Daß auch diese Veranstaltungen einen bedeutenden künstlerischen Zuschnitt hatten, bewiesen Bruckners Vierte und Beethovens Neunte, beide vom Tonhalle-Orchester und seinem Leiter auf eine zwingende und schönheitsreiche Form gebracht. — Als Karfreitagsmusik hatte man heuer die „Matthäuspassion" gewählt. Andreae dirigierte. Ausführender war der durch den Lehrergesangverein verstärkte „Gemischte Chor" der Stadt Zürich. Ludwig Heß sang den Evangelisten, Dr. Felix v. Kraus den Christus. Es war ein würdiger Tag. — Das Frühjahrskonzert des ebenfalls unter Andreaes Leitung stehenden „Männerchor Zürich" vermittelte am 2. Mai die willkommene Bekanntschaft mit dem Neuwerk eines begabten Zürcher Komponisten, der „Schlacht", einer Komposition für Solostimmen, Männerchor, Orchester und Orgel nach Friedrich Schillers gleichnamigem Gedichte von Ernst Isler. Das stattliche Werk hatte einen vollen Erfolg. — Weitere Einzelheiten über den Schluß der Konzertzeit können hier keine Erwähnung finden. Die Tatsache, daß wir einen wirklich inhaltsreichen musikalischen Winter hinter uns haben, der abermals beweist, daß Zürich nachgerade in die vorderste Reihe der führenden Musikstädte deutscher Zunge gerückt ist, und die Zuversicht, daß es seinen Platz behaupten wird, sei nochmals betont.

Dr. Hermann Kesser

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Unserem im Haydn-Heft (2. Mai-Heft) gegebenen Versprechen getreu vervollständigen wir die dort veröffentlichten bildlichen Darstellungen des Altmeisters um eine Reihe weiterer Stücke. Das auf Holz gemalte Bild von Gutenbrunn aus dem Jahre 1770 zeigt Haydn am Klavier sitzend, träumerisch in Gedanken versunken; die linke Hand hält eine Feder, während die rechte auf den Tasten des Instrumentes ruht.[1])

Es folgen: die Wiedergabe des 1794 gemalten Bildes von G. Dance, das des Meisters charakteristisches Profil erkennen läßt[1]); ein Porträt, das ihn uns en face zeigt; schließlich eine Miniatur auf Elfenbein, die meisterhafte Arbeit eines englischen Miniaturmalers aus der Zeit des zweiten Aufenthalts Haydns im britischen Inselreich. Das entzückende Porträt, ein etwas nach rechts gewendetes Brustbild, stammt ursprünglich aus dem Besitze einer mit Haydn befreundet gewesenen Familie der österreichischen Aristokratie.

Das Notenfaksimile stellt die erste Partiturseite der bekannten „Bären"-Symphonie des Meisters dar (No. 17, „L'ours").

Zum Schluß das Titelblatt der Originalausgabe des außerordentlich seltenen Textbuches zu „Philemon und Baucis" von Haydn mit eigenhändiger Unterschrift des Meisters. —

In den Anmerkungen des vorigen Heftes haben wir versehentlich zu bemerken unterlassen, daß das Porträt von Hans von Bülow dem 7. Band der von Marie von Bülow herausgegebenen Briefe des Meisters entnommen ist. Wir sprechen Frau von Bülow für ihr liebenswürdiges Entgegenkommen noch nachträglich unseren wärmsten Dank aus.

---

[1]) Die Wiedergabe erfolgt mit Genehmigung der „Harmonie", Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst in Berlin.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.



JOSEPH HAYDN
nach dem Gemälde von G. Dance

VIII. 18
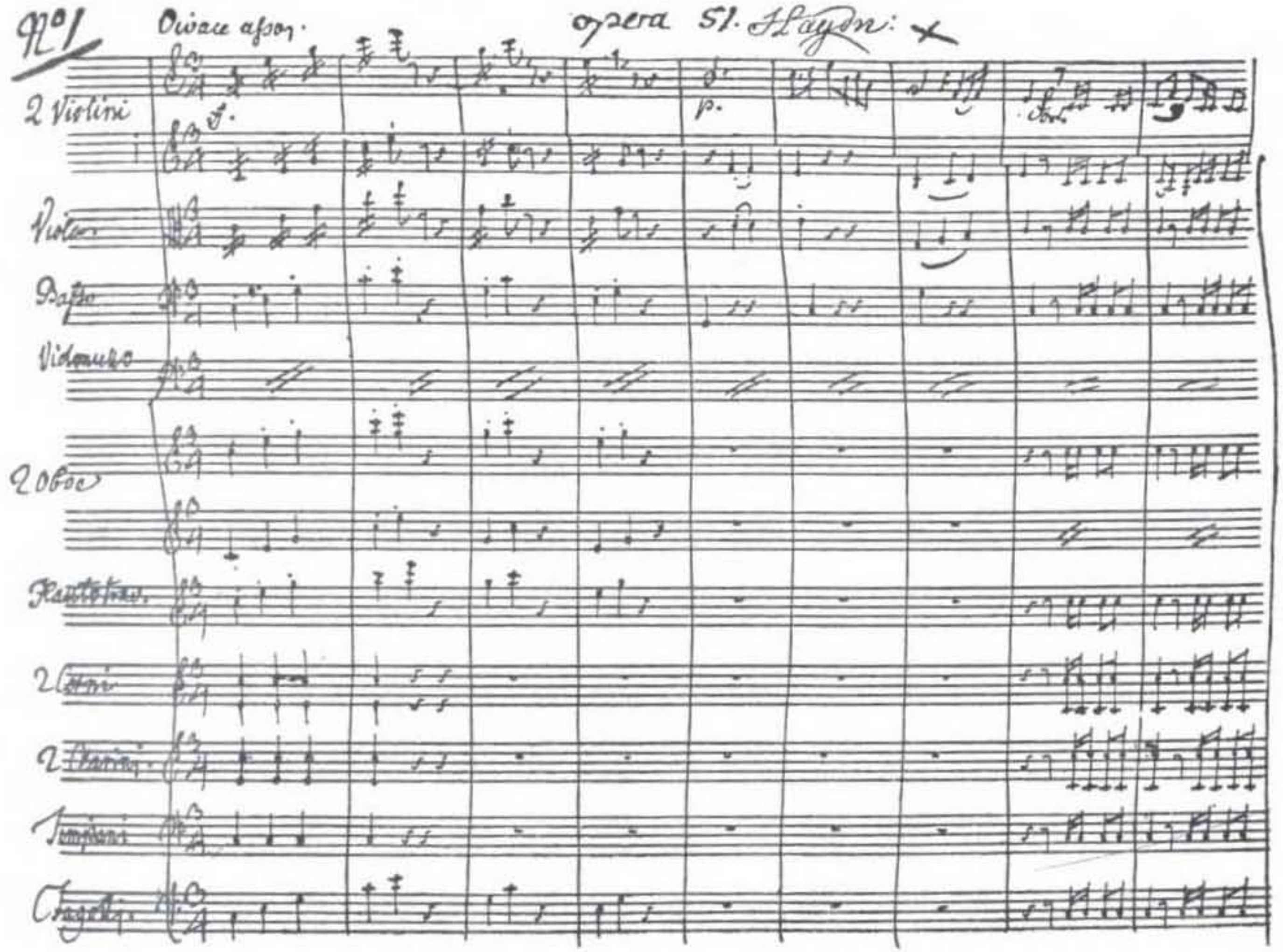


JOSEPH HAYDN

VIII. 18



JOSEPH HAYDN
nach einem englischen
Miniaturporträt

VIII. 18



VIII. 18

AUTOGRAPH DER ERSTEN PARTITURSEITE
VON HAYDNS „BÄREN“-SYMPHONIE

Philemon und Baucis.

Oder

Jupiters Reise
auf die Erde.

Bey Gelegenheit
der höchsterfreulichen Gegenwart
Allerhöchst

Jhro k. k. apostol. Majestät

und
Allerhöchst dero allerdurchlauchtigsten

Erzhauses.

In einer Marionetten Operette zum erstenmale
zu Esterház
auf der fürstlichen Marionetten Bühne
im Jahre 1773. aufgeführt.

Wien, mit von Ghelenschen Schriften.

Music von mir Jos Haydn

TITELBLATT DER ORIGINALAUSGABE DES TEXTBUCHES ZU „PHILEMON UND BAUCIS“ VON JOSEPH HAYDN MIT EIGENHÄNDIGER UNTERSCHRIFT DES MEISTERS



8. JAHR HEFT 18

Zweites Juniheft

Steinway & Sons

New-York — London

Hamburg



Neues Pianino-Modell 5
M. 1300.— netto.

Fabrik: Schanzenstraße 20—24
Magazin: Jungfernstieg 34.

Flügel und Pianinos

Über 130000 im Gebrauch.



Neues Flügel-Modell 00
M. 2150.— netto.

Hoflieferanten

Sr. Majestät des Deutschen Kaisers und Königs von Preussen.
Sr. Majestät des Kaisers von Österreich und Königs von Ungarn.
Sr. Majestät des Kaisers von Russland.
Sr. Majestät des Königs Eduard von England.
Ihrer Majestät der Königin Alexandra von England.
Sr. Majestät des Schah von Persien.
Sr. Majestät des Königs von Sachsen.
Sr. Majestät des Königs von Italien.
Sr. Majestät des Königs von Spanien.
Ihrer Majestät der Königin-Regentin von Spanien.
Sr. Majestät des Königs von Schweden.
Sr. Majestät dem König von Portugal.
Sr. Majestät des Sultans der Türkei.
Ihrer Majestät der Königin von Norwegen.
Ihrer Kgl. Hoheit der Prinzessin von Wales.

Nach meiner Meinung kommt weder in Amerika noch in Europa ein anderes Fabrikat Ihren vorzüglichen Erzeugnissen in irgendeiner der hervorragenden Eigenschaften nahe. Auf alle Fälle ist Ihr Fabrikat jetzt in meinen Augen das ideale Produkt unseres Zeitalters.
Eugen d'Albert.

Meine Verehrung und Bewunderung für die unübertroffene Schönheit des Tones, die Vollendung des Mechanismus und die wirklich wunderbare Dauerhaftigkeit sind unbegrenzt.
Teresa Carreño.

Meine Freude über die Fülle, die Macht, die ideale Schönheit des Tones und die Vollkommenheit der Spielart Ihrer Klaviere hat keine Grenzen.
I. J. Paderewski.

Ihre unvergleichlichen Instrumente sind so hoch über alle Kritik erhaben, daß Ihnen sogar jedes Lob lächerlich erscheinen muß.
Sofie Menter.

Endlich kann ich meinen herrlichen Steinway genießen. Wie ist doch das Instrument edel und schön. Wir schwelgen in Tönen. Ich habe eine so große innige Herzensfreude an dem Flügel.
Ernestine Schumann-Heink.

Kurzum: Die Steinway-Flügel und -Pianinos sind für mich der Gipfelpunkt der modernen Instrumente.
Prof. **Max Reger.**

Ich spiele „Steinway", weil ich es für das Beste halte.
Josef Hofmann.

Vertreter für Rußland: Jul. Heinr. Zimmermann, St. Petersburg, Moskau, Riga.